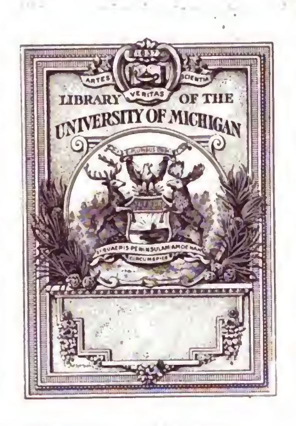


Die Musik
Nationalsozialistische Kulturgemeinde, Nationalsozialistische Deutsche Arbeiter-Partei. Beauftragter des Führers für die Überwachung der ...


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 4. Quartalsband des VI. Jahrgangs
(Band 24 der MUSIK)

DIE MUSIK

ILLUSTRIERTE HALBMONATSSCHRIFT

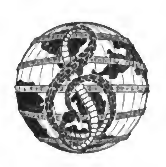
HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

SECHSTER JAHRGANG

VIERTER QUARTALSBAND

BAND XXIV



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1906—1907

Transfer to Music 6-21-65

DIE MUSIK

VERZEICHNIS DER KUNSTBEILAGEN DES SECHSTEN JAHRGANGS (1906—1907)

Notenbeilagen:

Arabische Originalmusik, Musikbeilagen zum Artikel „Exotische Rhythmik, Melodik und Tonalität als Wegweiser zu einer neuen Kunstentwicklung".
Aus dem Reich der russischen Lyrik, Musikbeilagen zum Sonderheft „Russland".
Walter Courvoisier, Feuer vom Himmel, Gedicht für eine Singstimme mit Klavierbegleitung op. 8 No. 7.
Fröhliche Weisen aus alten und jungen Tagen, Musikbeilagen für das „Faschingsheft"
Die lustigen Weiber, Anfang des letzten Finale des Singspiels von Georg Christian Römer (nach Shakespeare) in den Kompositionen von Peter Ritter (1794) und Karl von Dittersdorf (1796).
Otto Nicolai, Rezitativ und Arie Fenton's. Einlage für seine Oper „Die lustigen Weiber".
Franz Schubert, Zwei unbekannte Kompositionen.
Tänze des 16. Jahrhunderts à double emploi, herausgegeben von Hugo Riemann.

Autographen in Faksimile:

Ludwig van Beethoven, Bescheinigung an B. Schott's Söhne in Mainz.
— Autograph (früher im Besitze von Brahms.)
Anton Bruckner, Ein Brief.
— Eine Seite aus der Originalhandschrift des 114. Psalms.
— Ein Blatt von dem unvollendet gebliebenen letzten Satze der Neunten Symphonie.
Luigi Cherubini, Ein Brief an Generalmajor Witzleben.
Karl von Dittersdorf, Eine Seite aus der Partitur zu den „Lustigen Weibern".
Georg Friedrich Händel, Probe seiner Notenschrift.
Joseph Joachim, Ein Brief.
Albert Lortzing, Aus dem Textbuch zur Oper „Rolands Knappen". Zweiter Entwurf.
Max Schillings, Zwei Seiten aus der Originalpartitur des „Moloch".
Franz Schubert, Brief an Frau M. L. Pachler in Graz.
— Vierhändiger Marsch mit Trio.
Julius Stockhausen, Ein Brief.
Peter Tschaikowsky, Erste Seite eines Briefes.
Giuseppe Verdi, Erste Seite der Originalpartitur des „Falstaff".
Richard Wagner, Letzter Brief. Gerichtet an Angelo Neumann.

Kunst:

A. Benois, Harlekinade.
Berlage, Der für Bloemendaal in Holland geplante Beethoven-Tempel.
Abraham Bosse, Reigen im Park.
— Pas de deux.
— Hausmusik.
Adriaen Brouwer, Die Sänger.

Gustav Eberlein, Das Lortzing-Standbild in Berlin.
Max Harrach, Franz Schubert am Klavier.
William Hogarth, Burleske der Beggar's Opera (zwei Blatt).
Max Klinger, Evokation. (Aus der „Brahms-Phantasie").
Paul Konewka, Silhouetten.
Franz von Lenbach, Ignaz Brüll.
Stephan Lochner, Madonna mit musizierenden Engeln.
Bernardino Luini, Salome.
Johann Peter Lyser, Beethoven.
F. Mercier, Georg Friedrich Händel.
Adriaen von Ostade, Herumziehender Musikant.
W. A. Rieder, Porträt von Schubert.
Prof. Scomparini, Dekorationsskizze zur ersten Szene des dritten Aktes des Verdi'schen „Falstaff".
Moritz von Schwind, Der Hochzeitsmorgen.
Karl Spitzweg, Flötenkonzert.
Joseph Teltscher, Joh. Baptist Jenger, Anselm Hüttenbrenner und Franz Schubert.
David Teniers d. J., Bauerntanz in einer Schenke.
Hans Thoma, Engelchor.
M. de Vos, Eiertanz.
Antoine Watteau, Der gefühlvolle Bajazzo.
Caspar Zumbusch, Das Beethoven-Monument in Wien.

Porträts:

Desirée Artôt de Padilla.
Johann Sebastian Bach nach C. F. R. Liszewsky.
Michael William Balfe nach A. Hüssener.
Heinrich Bellermann.
Heinrich Blume mit Namenszug.
Franz Brendel mit Namenszug.
Anton Bruckner mit Namenszug.
— in der ersten Hälfte der 60er Jahre.
— nach V. A. Heck.
— nach R. Loer.
Hans von Bülow.
Luigi Cherubini nach J. Ingres.
Karl Ludwig Drobisch.
Gilbert Louis Duprez.
Ludwig Erk.
Carl Friedrich Glasenapp.
Michael Glinka.
Hermann Goetz.
Adalbert von Goldschmidt.
Georg Friedrich Händel nach einem englischen Stich.
— nach P. Wurster.
Friedrich von Hausegger.
Johann Herbeck.
Julius Hey.
E. Th. A. Hoffmann nach einem Selbstporträt.
Alfred Jaëll.
Joseph Joachim zwei Jugendbilder.
— nach Herman Grimm.
— um das Jahr 1866.
— nach einer Aufnahme in jüngster Zeit.
— auf dem Totenbett.
Theodor Kafka.
Hermann Kretzschmar.
Orlando di Lasso mit Namenszug (zwei Blatt).
Jean François Lesueur nach J. Hailly.
Albert Lortzing.
Aimé Maillart.
Prinz Louis Ferdinand von Preussen.
Eusebius Mandyczewski.
Johannes Messchaert.
Wolfgang Amadeus Mozart nach Zoffany.
Richard Mühlfeld.
Nicola Paganini nach J. P. Lyser.
Karl Freiherr von Perfall.
Hedwig Reicher-Kindermann.
Nikolai Rimsky-Korssakow.
Peter Ritter nach A. Hatzfeld.
— nach Ch. Heckel.
Anton Rubinstein mit Namenszug.
Alessandro Scarlatti.
Max Schillings Jugendbild.
— älteres Bild.
Louis Schloesser.
Friedrich Schmitt.
Franz Schubert nach L. Kupelwieser.
— nach M. v. Schwind.
— nach A. W. Rieder.
— nach F. Weigl.
Ernst von Schuch.
Simon Sechter.
Hans Sommer.
Sophie Charlotte Königin von Preussen.

Wladimir Stassow.
Agostino Steffani.
Julius Stockhausen.
Antonio Stradivari.
Sergei Tanejew.
Ludwig Thuille.
Peter Tschaikowsky mit Namenszug.
Anton Urspruch.
Giuseppe Verdi mit Namenszug.
Henri Vieuxtemps mit Namenszug.
Joseph W. von Wasielewski.
Sylvius Leopold Weiss.

Gruppenbilder:

Das Berliner Philharmonische Orchester. Zu seinem 25jährigen Bestehen.

Das Conzertgebouw-Orchester in Amsterdam unter Willem Mengelberg.

Russische Komponisten:
- Alexander Borodin, Mili Balakirew.
- Modeste Mussorgski, Alexander Dargomyshski.
- Alexander Ssérow, César Cui.
- Anatol Ljadow, Sergei Ljapounow.
- Alexander Kopylow, Joseph Wihtol.
- Alexander Skrjabin, Felix Blumenfeld.
- Alexander Glazounow, Sergei Rachmaninow.
- Paul Juon, Reinhold Glière, Alexander Tanejew.

Zum 43. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, Dresden:
- Das Lewinger-Quartett: Lewinger, Striegler, Schilling, Wagenknecht.
- Das Petri-Quartett: Petri, Warwas, Wille, Spitzner.
- Das Rosé-Quartett: Rosé, Fischer, Ruzitska, Buxbaum.
- Heinrich G. Noren, Wilhelm Rohde, Walter Courvoisier.
- Bernhard Sekles, Arnold Schönberg, Hans Pogge.
- Albert Fuchs, Franz Moser, Heinrich van Eyken, Carl Ehrenberg.
- Alfred von Bary, Erika Wedekind, Karl Scheidemantel.
- Karl Burrian, Irene von Chavanne, Carl Perron, Annie Krull.

Die ersten Sängerinnen der „Lustigen Weiber" von Peter Ritter in Mannheim 1794:
- Manon Müller, Josepha Beck.

J. P. Lyser und Karoline Leonhardt-Lyser.

Zu Franz Schuberts Freundeskreis in Graz:
- Joseph Hüttenbrenner, Anselm Hüttenbrenner.
- Karl Pachler, Marie Leopoldine Pachler-Koschak, Faust Pachler.

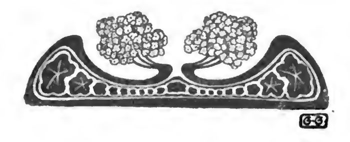
Wagner und seine Freunde:
- (Friedrich Uhl, Richard Pohl, H. v. Rosti, A. de Gasperini, August Röckel, Hans von Bülow, Richard Wagner, Adolf Jensen, Dr. Gille, Franz Müller, Felix Draeseke, Alexander Ritter, Leopold Damrosch, Heinrich Porges, Michael Moszonyi).

Karikaturen:

Siegesallegorie Bruckners.
Das Duett von Pierre Leon Ghezzi.
C. A. Grossmann: Das Affenkonzert.
Eine wiedergefundene Schubert-Karikatur.
Der Musikantenkrieg. Karikatur vom Jahre 1848.
Piano-Forte. Karikatur.

Verschiedenes:

Bach-Haus in Eisenach:
Hausflur; Diele mit Blick in das Bach-Museum; Garten und Rückseite.
Die Schlosskirche in Weimar zu Bachs Zeit.
Beethovens Grabdenkmal auf dem Zentralfriedhof in Wien.
Bruckner im Himmel. Wagner und Bruckner. Schattenbilder von Otto Böhler.
Bruckners Geburtshaus in Ansfelden; Bruckners Sarkophag in den Katakomben im Stifte St. Florian.
Bruckner-Denkmal in Wien. Bruckner-Denkmal in Steyer.
Bruckner-Zimmer in St. Florian; Hauptplatz in Linz mit der Domkirche.
Das Stift St. Florian.
Altar der Stiftskirche St. Florian; Orgel der Stiftskirche St. Florian.
Händel-Apotheose nach einem Stich von Heath.
Das Händel-Denkmal in Halle.
Programm einer Aufführung des Händelschen „Alexander-Festes" vom Jahre 1807.
Titelblatt zum Musikalischen A B C von J. P. Lyser.
Mozart-Gedenktafel am Gräflich Thunschen Hause in Linz.
Mozart im Königlichen Theater zu Berlin während der Aufführung seiner „Entführung aus dem Serail" am 19. Mai 1789.
Franz Schubert:
Gesellschaftsspiel in Atzenbrugg.
Schuberts Geburtsort.
Schuberts Geburtshaus in Wien; Schuberts Sterbehaus in Wien.
Schuberts Klavier.
Schubert-Medaillen.
Zu Franz Schuberts Aufenthalt in Graz:
Umschlag des in Graz erschienenen Liederheftes von Schubert op. 90.
Ein unbekanntes Konzertprogramm.
Schloss Wildbach in Steiermark; Das Hallerschlössel bei Graz.
Das ständische Theater in Graz; Das Pachlersche Haus in der Herrengasse zu Graz.
Szenenbild aus Shakespeare's „Heinrich IV." von der Aufführung im Londoner Red Bull-Theater 1600.
Falstaff und Mrs. Ford in Salieri's „Falstaff".
Vier Szenenbilder aus der Oper „Die lustigen Weiber" von Peter Ritter 1794.
Feodor Schaljapin als Mefistofele.
Entwurf zu einem Symphoniehause von Ernst Haiger: Grundriss, Längsschnitt, Querschnitt, Vorderansicht.
Das älteste Theater in Kalifornien.
Hugo Wolfs Totenmaske.
Grabdenkmal für Herman Zumpe in München.



INHALT

INHALT

Kritik (Oper)

Kritik (Konzert)



NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES SECHSTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1906/7)

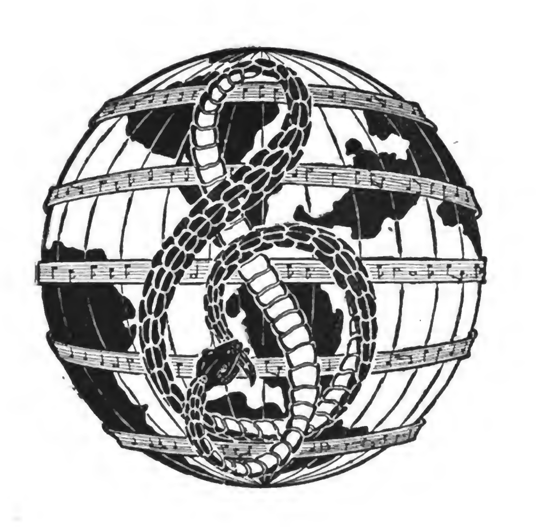
NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM IV. QUARTALSBAND DES SECHSTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1906/7)

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE




DIE MUSIK
Die Kunsthöhe eines Volkes ist nicht bloss nach den Künstlern, sondern auch nach den Kennern und Gönnern zu messen.
Moritz Lazarus
VI. JAHR 1906/1907 HEFT 19
Erstes Juliheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107
ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



BRIEFE RICHARD WAGNERS AN DR. THEODOR KAFKA

ZUM ERSTEN MALE VERÖFFENTLICHT, EINBEGLEITET UND ERLÄUTERT

von Dr. Wilhelm Kienzl-Graz

Einer der kundigsten, eifrigsten und begeistertsten „Wagnerianer", der nicht nur für die Kunst des Meisters geschwärmt, sondern für sie auch mit allen ihm zu Gebote stehenden Kräften und Mitteln gewirkt und sich insbesondere um die materielle Fundierung der Bayreuther Bühnenfestspiele verdient gemacht hat, war Dr. Theodor Kafka, geboren zu Wien am 17. Januar 1840, gestorben daselbst am 28. Dezember 1904 als k. k. Regierungsrat und Direktor-Stellvertreter der k. k. priv. Südbahngesellschaft. Kafka war ein selten begabter Mann von scharfem Verstande und harmonischer Bildung, eine überaus enthusiastische Natur von kräftigem Temperament. Zwar Ur-Wiener vom Scheitel bis zur Sohle, gehörte er doch nicht zu jenen Vertretern des Wienertums, die sich an mühelosem Geniessen genüge tun, sondern er war eine jener innerlich reichen süddeutschen Naturen, bei denen ein behagliches materielles Geniessen die hingebende Pflege geistiger Güter nicht ausschliesst. Er gehörte zu den Menschen, die sich durch ein schönes Gleichgewicht von Gemüt und Geist auszeichnen, und die eine starke Beigabe unverfälschten Humors zu Lieblingen der Gesellschaft macht. Kafka war, dem weiten Horizont seiner Begabung und seiner Neigungen entsprechend, auf verschiedensten Gebieten, teils als Fachmann, teils als Dilettant, mit Erfolg tätig. Er war vor allem ein vortrefflicher Jurist und als solcher eine unschätzbare, schwer zu ersetzende Kraft im Rechtsbureau der österreichischen Südbahngesellschaft, die ihm einen grossen Teil ihres gewaltigen materiellen Aufschwunges verdankt. Er war aber auch ein talentvoller Zeichner (Landschafter), ein gewiegter Botaniker und ein tüchtiger Hochtourist, drei Betätigungen, die ihren gemeinsamen Ausgangspunkt in seiner überschwänglichen Liebe zur Natur hatten. Er kannte die Alpen wie wenige. Dass es sich bei ihm aber nicht um blossen Sport, um Reisewut oder Bergfexentum handelte, das sich dadurch vollkommen befriedigt fühlt, dass es sich mit möglichst vielen tausenden von erstiegenen Metern brüsten kann, geht schon daraus hervor, dass der, den weitaus grössten Teil des Jahres ans Schreibpult gefesselte Mann längere Zeit hindurch zur Sommers- und Winterszeit allwöchentlich mindestens einmal den 2076 Meter hohen „Wiener Schneeberg" bestieg, auf dessen Gipfel er mehrere hundert Male geweilt. Das begreift nur der künstlerisch empfindende Mensch, der im vertrauten Umgange mit der Natur deren stets wechselnde Stimmung bewundern gelernt hat, die eine schöne Gegend zu jeder Jahres- und Tageszeit immer wieder neu erscheinen lässt. Hand in Hand mit Kafka's rührender Liebe zur Natur ging sein

intensiver Sinn für die Kunst. Jedes Genre war ihm lieb, wenn das Gebotene nur was Echtes und Rechtes war. Als junger Mann schon gehörte er zu den ständigen Besuchern des Burg- und des Hofoperntheaters, in denen er mit Vorliebe auf dem „Jucheh" (auch „Olymp" genannt) Platz genommen hatte, wo die Enthusiasten zu weilen pflegten. Wie jeder echte Wiener, huldigte auch Kafka dem Personenkultus, wenn er sich auch nicht darin erschöpfte; er hatte seine Lieblinge unter den Schauspielern und Sängern. Zu diesen gehörte u. a. Luise Dustmann, die ausgezeichnete dramatische Sängerin. Noch heute erzählen Kafka's Freunde von der dem Nebelhornton ähnlichen Detonation, zu der sich die vom jungen Enthusiasten aus der Höhe des vierten Ranges oftmals hintereinander herabgerufene langgedehnte Silbe „Dust" gestaltete. Ebenso urkräftig war sein Beifallklatschen, in dem ihm keiner gleichkam, so dass ihm Richard Wagner einmal scherzend den Namen General Klapka[1]) (statt „Kafka") beilegte. Mit derselben Leidenschaft, die ihn im Theater sozusagen zum Matador der freiwilligen Claque stempelte, setzte er sich jederzeit für alles, was ihn entzückte, ein, und das noch im reifen Mannesalter. Ist es also verwunderlich, dass ein solcher Mann sich für eine überragende Erscheinung, wie es die Wagners war, im höchsten Masse begeisterte? dass er in den Kampf, den noch Ende der 1860er Jahre glühender Enthusiasmus mit krassem Unverstand führte, eingriff und sich nicht nur mit der Rolle des egoistischen Geniessers begnügte, sondern mitbauen wollte an dem Werke, das Wagner in Bayreuth zu errichten im Begriffe stand, das aber ohne Hilfe von aussen unausführbar gewesen wäre? — Kafka war schon in den 1870er Jahren nicht nur ein gründlicher Kenner der dramatischen Werke des Meisters (er wäre — wie er mir selbst sagte — jederzeit imstande gewesen, in der Rolle des Beckmesser ohne Probe einzuspringen!), sondern auch seiner Schriften, ohne deren Kenntnis ein bewusstes Eintreten für Wagners weit ausgreifende Bestrebungen ganz undenkbar gewesen wäre.

Dr. Kafka lernte den Meister in Wien kennen, wo dieser am 12. Mai 1872 ein grosses Konzert (siehe weiter unten) dirigierte. Kafka gehörte dem Komitee an, das dieses Konzert arrangierte. In erster Linie war es aber die Gründung des Wiener Richard Wagner-Vereins, die insofern ein Hauptverdienst Kafkas darstellt, als er hierzu die Anregung gegeben hat. Es war der zweite Richard Wagner-Verein überhaupt. Der erste war der in Mannheim von Emil Heckel gegründete, der Wagner selbst als Muster erschien (siehe den folgenden Brief vom 14. Juli 1871). Dem Wiener Vereine präsidierte der damalige Reichfinanzminister Freiherr von Hofmann. — Die folgende Korrespondenz Wagners mit Kafka behandelt fast ausschliesslich die Konstituierung der Wagner-Vereine und die Fundierung des Bayreuther Unternehmens, sowie die in Wien zu dessen Bestem geplanten Konzerte unter des Meisters eigener Leitung. Die hier zum ersten Male veröffentlichten zehn Briefe Wagners sind mir von den Erben Kafkas zur freien Verfügung übergeben worden, und Herr Kommerzienrat Adolf Ritter von Gross hat mir als Vertreter der Wagnerschen Erben ihre Publikation in dankenswerter Weise gestattet. Sie mögen ein kleines Denkmal für Theodor Kafka, den um die Bayreuther Sache so hochverdienten, ausgezeichneten Mann bilden, der sich selbst nie in den Vordergrund gedrängt hat, dessen Name es aber um so mehr verdient, der Geschichte von „Bayreuth" einverleibt zu werden, als er in keinem der bisher erschienenen Wagner-Werke (nicht einmal in dem so ausführlichen von Glasenapp) auch nur genannt erscheint.

Es sei noch erwähnt, dass ich die Original-Schreibung und -Interpunktion Wagners genau beibehalten habe.

---

[1]) General im ungarischen Revolutionskrieg 1849.

Besonders bezeichnend für den Idealismus und Künstlerstolz Wagners ist der letzte Teil des ersten der folgenden Briefe: er wollte nur wirkliche Interessenten als Patrone, bewusste Förderer, keine Gefälligkeits-Geldmenschen. Die Würde der Kunst war ihm das Erste. Um sie zu wahren, schreckte er auch vor keiner Erschwerung der Zustandebringung seines unerhörten Unternehmens zurück. Auch der Wunsch nach möglichster Realisierung der Idee des unentgeltlichen Genusses der Festspiele (nach dem herrlichen Vorbilde der olympischen Spiele) spricht sich in diesem Briefe aus, die er wenigstens durch die Reservierung von 500 Freiplätzen im Festspielhause angedeutet haben wollte.

1

Sehr geehrter Herr!

Seien Sie bestens für Ihre werthe Mittheilung und für die von Ihnen mir ausgedrückten freundlichen Gesinnungen bedankt, und erlauben Sie mir des Weiteren Ihnen in Kürze auf Ihre Vorschläge zu erwidern.

Die Nachrichten über die geneigte Stimmung der Künstler des Wiener Hoforchesters sind mir höchst erfreulich; gewiss habe ich vor Allem auf die Mitwirkung derselben gerechnet. Zu früh wäre es wohl, in Betreff der Besetzung meines Orchesters jetzt schon in bestimmte Details einzugehen, da vorerst die Hauptfrage des Zustandekommens der ganzen Unternehmung noch schwebend bleibt: jedenfalls wird auch mein Einverständniss mit Herrn Md. Hel[l]mesberger, wenn es erst so weit ist, durchaus leicht sich bewerkstelligen, da ja nichts Ernstliches zwischen uns vorgefallen ist.

Im Bezug auf die Mitwirkung österreichischer Kunstfreunde zur Lösung der finanziellen Frage weiss ich zunächst soviel, dass die Einwirkung auf diese Seite hin speziell vom Herrn Dr. Franz Liszt übernommen worden ist, nämlich, dass seine vorzügliche Befreundung mit hervorragenden Gliedern der österreichischen Aristokratie hierfür in Thätigkeit gesetzt werden soll. Überhaupt aber habe ich zuvörderst einen Bericht derjenigen meiner Freunde, welche die Förderung dieser ganzen Angelegenheit in ihre Hand genommen haben, abzuwarten. Den von diesen adoptirten Plan, sowie den Modus seiner Ausführung, muss ich um so mehr billigen, als ich ihn selbst angegeben habe. Sie sehen aus der Beilage, in welcher Weise einzelne Freundeskreise[,] denselben ihrerseits zu unterstützen gedenken: glauben Sie, dieser sich nicht mit Erfolg anschliessen zu können, so wird auch Ihr Gedanke gewiss sehr füglich in Geltung zu bringen sein, und gern bin ich bereit, direkt Ihre Mittheilungen in Empfang zu nehmen, natürlich aber nur um sie an die Hauptleiter der ganzen Unternehmung zu übermitteln, da im Betreff der Nummern sowie der Anzahl der Karten (heissen diese nun, wie sie wollen) eine planmäßige Ordnung herrschen muss. Für gänzlich unbemittelte ist im Voraus durch

mindestens 500 Sitzplätze gesorgt, welche gratis an Solche ausgetheilt werden sollen, welche zu arm sind, und wenigstens durch Antheilnahme an Patronatskarten sich betheiligt haben.

Ich glaube Ihrem gewogenen Eifer zunächst am Besten dadurch rathen zu können, dass Sie, vielleicht in der Weise wie die Mannheimer es thun, für die Sache wirken, während Sie mir Zeit lassen, die Resultate einer Conferenz meiner ursprünglichst beauftragten Freunde, welche ich bald hier bei mir versammelt zu sehen hoffe, abzuwarten, und diese dann in Uebereinstimmung mit Ihren besonderen Bemühungen zu setzen.

Nur auf Eines mache ich Sie noch aufmerksam. An Ergebnissen durch An...ffung[1]) [?] aristokratischer Coterien, sobald sie nicht ganz entschieden sich nur der Theilnahme an meiner Sache verdanken, liegt mir nicht das Allermindeste. Ich will mein Unternehmen, ohne durch Zeitungsreclame zu agitiren, allen wirklichen Freunden meiner Kunst bekannt gemacht wissen: sind diese zahlreich und energisch genug, sie zum Ziele zu führen, so ist dies schön; ganz entfernt bin ich aber davon, Zeichnungen aus Gefälligkeit für diesen oder jenen einflussreichen Patron verdanken zu wollen. Demnach glaube ich immer noch, die Weise der Mannheimer trifft das Rechte, und sie führt bei glücklichem Erfolg zu dem Resultate einer wahren Nationalangelegenheit.

Mit nochmals wiederholtem Dank und herzlicher Anerkennung Ihres mir so gewogenen Eifers verbleibe ich mit den besten Grüssen

Ihr
hochachtungsvoll ergebener
Luzern, 14. July 1871 Richard Wagner

2[2])

Sehr geehrter Herr!

Ich überlasse es vollständig Ihrem schönen Eifer und Ihrer Kenntniss der Verhältnisse den Verein in Wien nach Gutdünken zu organisiren. Nur in Bezug auf die 500 Freiplätze kann ich keine grossen Veränderungen einführen, denn es liegt mir daran, dass das eigentliche Publikum von den Patronen und mir eingeladen sei.

Bis zur vorigen Woche wo der Tod eine erschütternde Störung einführte[3]) hatte man sich für alles Geschäftliche an Karl Tausig zu wenden.

---

[1]) Unleserliches, unverständliches Wort.

[2]) Seiner Gemahlin diktirt, von ihm selbst nur unterzeichnet.

[3]) Karl Tausig (geb. 1841 in Warschau), der ausgezeichnete Pianist, der einer der werktätigsten Förderer der Wagner-Sache war (er ist u. a. der Verfasser des Klavierauszuges der „Meistersinger"), starb mitten in seiner Tätigkeit für Bayreuth als noch junger Mann am 17. Juli 1871 in Leipzig.

Nun bitte ich Sie an: Ihrer Excellenz Freifrau von Schleinitz,[1] Berlin, Ministerium des K. Hauses, Ihre Anfragen zu adressiren; diess wenigstens vorläufig. Ich vermuthe dass an Karl Tausig's Stelle der Hofpianoforte Fabrikant Karl Bechstein in Berlin eintreten wird, wovon ich Sie aber, wenn es erfolgt, instruiren werde. Meinen Sie dass der Wiener Verein in Pest und Prag Zweig-Vereine bilden könnte, oder glauben [Sie,] dass die beiden Städte unabhängig wirken sollen?

Mit herzlichen Grüssen und in hochachtungsvoller Ergebenheit

Ihr

Richard Wagner

Tribschen, 26. July 1871

3[2]

Hochgeehrter Herr Doctor!

Es war mir wirklich von grossem Werthe, durch Sie einmal wieder eine Nachricht aus Wien zu erhalten. Ihr letztes geehrtes Schreiben, welches mich von den Erschwerungen unterrichtete, die noch der offiziellen Constituirung, sowie demnach der Wirksamkeit des von meinen werthen Wiener Freunden gegründeten Vereines entgegenstünden, gedachte meiner zuvor gethanen Ankündigung der Möglichkeit eines Besuches in Wien für den vergangenen Monat November (oder diesen Dezember) in keiner Weise. Mein Freund Dr. Standthartner[3]), welchem ich mich für jenen Fall zu einer Heimsuchung seiner Gastfreundschaft angemeldet hatte, liess mir durch eine Mittheilung seiner verehrten Frau Gemahlin eine demnächst zu erfolgende weitere Mittheilung seinerseits im Betreff des etwa zu gebenden Conzertes in Aussicht stellen; ich erwartete diesen versprochenen Bericht um so angelegentlicher, als ich für dieses Conzert eine in Wien noch ungehörte Composition, welche zuvor hätte ausgeschrieben werden müssen, angeboten hatte.

Während ich nun aber gar keine fernere Notiz aus Wien erhielt, musste ich sehr natürlich auf den Gedanken kommen, dass ich jetzt vermuthlich zu früh dort angekommen sein würde. Andrerseits hing aber

---

[1]) Freifrau Marie von Schleinitz, Gemahlin des kgl. preuss. Hausministers in Berlin, hat sich um „Bayreuth" durch rastloses Werben von Patronen unvergängliche Verdienste erworben. Sie ist eine geborene Marie von Buch.

[2]) Dieser Brief ist vom Herausgeber bereits in seinem Buche „Richard Wagner" („Die Gesamtkunst des XIX. Jahrhunderts"), München, Kirchheimsche Verlagsbuchhandlung, 1904, im Faksimile veröffentlicht worden (Beilage auf Seite 72).

[3]) Primararzt Dr. Joseph Standthartner, der älteste persönliche Freund Wagners in Wien, bei dem der Meister und seine Gemahlin während verschiedener Wiener Aufenthalte wiederholt wohnten.

meine Winterreise, wie ich Ihnen, geehrtester Herr, diess schon im vergangenen Herbst anzeigte, von meinen entscheidenden Geschäftsbeziehungen zu Bayreuth ab. Es ist jetzt die höchste Zeit, dass ich dorthin gehe, um den von den dortigen Stadtbehörden mir angebotenen Bauplatz für das Theater in Empfang zu nehmen, sowie mit dem Architecten mich daselbst am Orte zu treffen, um diesem den Bau des Theaters zu übergeben. Während ich nun dieses Unternehmen so lange wie möglich hinausschob, und trotzdem keinerlei Bericht meines Freundes Standthartner an mich gelangte, musste ich endlich die Ausführung meiner Reise auf Mitte dieses Monates fixiren, weil mein anderweitiger Arbeitsplan von mir der Art entworfen werden musste, dass ich mir die ersten 3 Monate des kommenden Jahres für die Vollendung der Composition des letzten Aktes der „Götterdämmerung" sorgsam zurecht legte. Einer erneuten Anfrage meiner Mannheimer Freunde, welche in diese letzten Tage fiel, konnte ich demnach damit antworten, dass ich allerdings in der zweiten Hälfte dieses Monates, wo meine Geschäfte mich nach Bayreuth führten, für einen Besuch bei ihnen frei wäre. Im Betreff Wien's blieb ich dagegen — ich gestehe: mit einiger Unruhe — auf eine Nachricht darüber gespannt, ob und wann ich meinen dortigen Freunden willkommen wäre.

Sehr überrascht es mich nun, von Ihnen zu erfahren, dass mir Herr Dr. Standthartner über die Conzerte geschrieben, und die Tage des 2ten u. 4ten Februar dafür vorgeschlagen haben soll. Ich weiss hiervon gar nichts, und muss freundschaftlichst erklären, dass ich über die Wahl dieser Zeit, wenn sie meinen Wiener Freunden wirklich die wünschenswertheste wäre, erschrocken bin, da ich der Einhaltung dieses Termines unmöglich entsprechen könnte. Komme ich einmal von dieser zunächst mir aufgenöthigten Winterreise zurück, so würde es mir um so beschwerlicher fallen, so bald darauf eine zweite zu unternehmen, als hiermit eine höchst schädliche Unterbrechung meiner Arbeit zusammenhängen müsste.

Möge Sie daher meine sehr inständige Bitte nicht befremden, meinen Besuch Wien's erst am Schlusse dieses Winters erwarten zu wollen: dies würde im Verlaufe des Monates April des nächsten Jahres sein.[1])

Hierbei erlauben Sie mir aber Ihnen zu versichern, dass ich mit wahrer Freude mich der Genugthuung hingebe, in Wien mir so warme Freunde erwachsen zu wissen, wie Sie, geehrtester Herr, an deren Spitze sich mir so ermuthigend zu erkennen geben. Ist für den Gegenstand unseres neuesten Verkehres etwas versehen worden, so messen Sie einer etwaigen Kälte meinerseits hiervon nicht die Schuld bei, sondern lediglich dem in Anbetracht der Umstände in mir entstandenen Verdachte, ich

[1]) Tatsächlich fand das geplante Wiener Konzert am 12. Mai 1872 statt.

könnte Ihnen jetzt, wo Sie noch in der Gründung Ihres Vereines begriffen sind, zu früh kommen.

Mit der Bitte, meinen Freunden mich angelegentlichst und herzlichst zu empfehlen, verbleibe ich hochachtungsvoll ergebenst der

Ihrige

Richard Wagner

Luzern, 7. Dez. 1871

4

Hochgeehrter Herr und Freund!

Ihren sehr freundlichen Brief empfing ich während meiner letzten Winterreise, und komme jetzt erst dazu, ihn zu beantworten.

Mir erscheint es so, als ob ich Ihnen eigentlich bloss im Betreff des in Wien zu gebenden Konzertes Auskunft zu geben hätte, da im Uebrigen Ihre geneigten Mittheilungen über die Wirksamkeit des von Ihnen gegründeten Vereines sich auf die kurze, aber allerdings sehr ermuthigende Notiz: „der Verein florire" beschränken.

Ueber das Konzert lassen Sie uns sogleich einig werden. Als ich kürzlich wieder in Mannheim die Erfahrung von den ganz unverhältnissmässigen Anstrengungen machte, welche mich unter den unvermeidlichen aufregenden Umständen bei solchen Extra-Unternehmungen das persönliche Dirigiren kostet, frug ich mich von Neuem, ob es nicht unsinnig wäre, in dieser Weise — für die Aufbringung ganz ungenügender Mittel — meine Kräfte zu vergeuden, und ward von Neuem dazu getrieben, den Entschluss zu fassen, ähnliche Exzesse fortan gänzlich zu vermeiden.

Schon war ich im Begriff, in diesem Sinne Ihnen mich mitzutheilen. Heute empfange ich einen Brief meines jungen Freundes Hans Richter[1]) aus Pest, in welchem mir gemeldet wird, dass dort, „sobald der Wiener Verein in das Leben getreten sein werde", ein Zweigverein gegründet werden solle. In Pest weiss man demnach noch nichts davon, dass der Wiener Verein bereits in Thätigkeit sei [ist]. Ich gestehe, dass mich diess etwas nachdenklich gemacht hat. Mir ist der Gedanke angekommen, dass Sie in Wien der Meinung sein könnten, erst auf den Effekt eines von mir zu dirigirenden Konzertes warten zu wollen, um den Verein dann in eine rechte Thätigkeit treten zu lassen. Diess würde nun, da ich mir mehrere Monate volle Ruhe unter allen Umständen ausbedingen muss, eine Hinausschiebung des Beginnes dieser Action bis etwa Ende April zu bedeuten haben.

Vor der Erwägung der Umstände dieser Annahme stehe ich nun. Der Gedanke, durch ein von mir zu dirigirendes Konzert die energische

[1]) Richter wirkte damals am kgl. Nationaltheater zu Budapest als Kapellmeister.

Theilnahme meiner Freunde für meine, über alle diese Betrachtungen hinausgehende, grosse Unternehmung erst anregen zu sollen, befremdet mich ausserordentlich, und könnte mich fast bestimmen, eine noch so ehrende Einladung zu solch einem Konzert geradeweges abzulehnen, da ich nicht begreifen könnte, woher ich die Kräfte nehmen sollte, um auf diese Weise die für mein Unternehmen nöthige Summe zusammenzubringen.

Ich glaube nun, es werde an meinen Wiener Freunden sein, mich darüber zu belehren, dass ich sie misverstehe. Diess können sie nur dadurch, dass sie für mein Unternehmen, ganz als solches, mir ihre energische Unterstützung durch wirkliche Erfolge ihrer Bemühungen ankündigen. Gelingt es ihnen, im Laufe dieser nächsten Wintermonate mir diese beruhigende Zusicherung durch Thatsachen zu verschaffen, so kann ich hierin die beste Beruhigung für meine peinliche Befürchtung ersehen, und ich habe dann in der Annahme der Einladung zu einem Konzerte etwas Anderes zu erkennen, als was ich unter den gegenwärtigen Umständen annehmen zu müssen glaube. Einer ausgezeichneten Betheil[ig]ung der Wiener Freunde meiner Kunst an den Zeichnungen für meine Unternehmung, glaube ich gern mit einer noch so grossen Anstrengung meiner für andere Zwecke zu ersparenden Kräfte entsprechen zu müssen. In diesem Falle mögen Sie Ende April — oder lieber noch erste Hälfte des Mai — für unser Konzert bestimmen: aber — dieses Konzert bilde nicht die Einladung zu Zeichnungen, sondern — meinen Dank für eine bedeutende Betheiligung an ihnen! —

Verzeihen Sie mir, hochgeehrter Herr und Freund, diese Schwere, mit welcher ich Ihnen vielleicht entgegentrete. Eine Mittheilung an die „Wagnervereine", welche Ihnen dieser Tage zukommen wird, unterrichtet Sie besser noch über den Standpunkt, welchen ich einzunehmen mich gedrungen fühle, und — hoffentlich! — stimmen Sie mir bei.

Mit hochachtungsvollem Grusse

Ihr ergebener

Luzern, 2. Jan. 1872 Richard Wagner

5

Hochgeehrter Herr!

Ich beantworte in Kürze Ihr soeben empfangenes werthes Schreiben sofort, um vor Allem den Irrthum zu berichtigen, in welchem Sie — dieses Falles meiner Erfahrung nach — über meinen vortrefflichen Hans Richter gerathen sind. Zwar muss ich zugeben, dass er jetzt sich nachlässig im Betreff seiner Kenntnissnahme der Thätigkeit des Wiener Vereines erwiesen, und mich dadurch einiger Maassen beunruhigt hat. Von Misverständnissen, welche er sonst zwischen mir und meinen Freunden hervorgerufen hätte, ist mir aber wirklich nichts bekannt geworden, und ich muss ver-

muthen, dass hier irrige Annahmen aufgekommen sind. Namentlich verdanke ich ihm die einnehmendsten Notizen über Sie, hochgeehrter Herr! Mein „Bericht", sowie meine „Mittheilung", wird Ihnen seitdem zugekommen sein, und namentlich aus der letzteren werden Sie ersehen haben, dass ich mich für genöthigt halte, von der Wirksamkeit der meinem Unternehmen förderlich geneigten Vereine eine genauere Kenntniss zu nehmen, als diess bisher meiner bloss erwartungsvollen Stellung zukam. Es waren bis jetzt einzig die Zeichnungen einzelner vermögender Gönner, welche mich zu dem Vorgehen ermuthigten, in welchem ich jetzt durch die In Auftraggebung des Theaterbau's begriffen bin. Sehr erwünscht würde es mir nun sein, wenn ich — etwa von Monat zu Monat — von dem praktischen Ergebnisse der Vereine in Kenntniss gesetzt würde. Denn allerdings befindet sich meine Unternehmung jetzt in den[m] Stadium, wo es bald energischer unmittelbarer Unterstützung bedarf.

Im Betreff des Konzertes bitte ich Sie um die — für die Umstände — weitest mögliche Hinausschiebung des Tages. Wenn ich hoffe, mit Ende April meine grosse Arbeit beendigt zu haben, so steht mir für die gleiche Zeit die Uebersiedelung meiner Familie nach Baireuth bevor, für welche ich Zeit zu den Vorrichtungen gebrauche. Das Angenehmste wäre mir, wenn das Wiener Konzert etwa in die erste Woche des Mai fallen könnte. Sollte diess zu spät sein? Wohl kaum!

Die Partitur der neuen 1sten Scene zu Tannhäuser übersende ich Ihnen gewiss rechtzeitig zur Kopie. Im Uebrigen wünsche ich mich vorzüglich im Gebiete der klassischen Musik für das Programm zu halten. Bruchstücke meiner dramatischen Werke werden mir immer widerlicher zur Aufführung.

Am 22. Mai gedenke ich, zur Grundsteinlegungs-Feier für das Theater eine Muster-Aufführung der 9ten Symphonie in Baireuth zu bewerkstelligen, wenn es mir nämlich glückt, die hierzu nöthigen Musiker und Chorsänger durch eine Aufforderung meinerseits dorthin zu versammeln.

Empfangen Sie schliesslich, hochgeehrter Herr, noch meinen verbindlichsten Dank für Ihre neuesten Mittheilungen, und bleiben Sie versichert der ausgezeichneten Hochachtung

Ihres

ergebenen

Luzern, 12. Jan. 1872 Richard Wagner

6

Hochgeehrter Herr Doctor!

Sehr verbunden für Ihre freundlichen Nachrichten, spreche ich Ihnen zunächst mein Bedauern über Ihr vergangenes Unwohlsein aus. Sie thun

mir Unrecht, meinen Zweifel von früher mir nachzutragen: meinerseits äusserte ich nur meine Verwunderung über die verspätete öffentliche Wirksamkeit des von Ihnen so dankenswerth gegründeten Vereines, deren Gründe ich nicht verstand und in einer hippochondrischen Stunde mir übel auslegte. Dass ich im Betreff meiner Wiener Freunde zu Zeiten aber in eine sorgliche Aufgeregtheit gerathe, daran ist ein mir unbegreiflicher Zug im Charakter meines, andrerseits so sehr bewährten Freundes, Standthartner Schuld, welcher, selbst unter den dringendsten Umständen, es nicht über sich gewinnt, mir einmal zu schreiben und auf meine Briefe zu antworten, obwohl er aus den peinlichsten Erfahrungen weiss, bis zu welchen Beunruhigungen über seinen Charakter mich diess schon verführt hat.

So muss ich denn auch gegenwärtig an Sie, hochgeehrter Herr, mich wenden, um eine Bestätigung der richtigen Ankunft der Partitur meines Tannhäuser zu erhalten, welche ich an Standthartner's Adresse schickte, und zwar — weil dieses Exemplar Unicum ist — mit der Bitte, mir den Empfang desselben zu melden. Ihm habe ich auch das grössere Fragment angezeigt, welches zum Behuf unseres Conzertes ausgeschrieben werden soll. Die übrigen, Standthartner gemeldeten Compositionen von mir bringe ich in ausgeschriebnen Stimmen selbst mit. —

Wir brauchen 2 vollständige Proben, besser noch 3, davon die zwei ersten nur kürzere Dauer nöthig haben, weil ich so mich weniger anstrenge und auch das Orchester weniger fatiguire. Am Tage der Aufführung möglichst k e i n e Probe. Ich bitte Sie, mir seiner Zeit zu melden, wie Sie diese Proben verlegen können, damit ich meine Ankunft darnach einrichte.

Herzlichst erfreuen mich die ergiebigen Fortschritte Ihrer Sammlungen für mein Bayreuther Unternehmen. Zu einiger Berichtigung muss es jedoch zwischen mir und unsren Freunden noch kommen, wozu mich Ihre Meldung veranlasst, dass wohl erst im nächsten Winter, als den Aufführungen näher stehend, die bedeutendste Theilnahme sich finden werde. Ich ersehe nämlich hieraus, dass der Charakter meiner Unternehmung unrichtig verstanden wird: was die so bedeutenden Kosten verursacht, sind nicht die etwa erst im Jahre der Aufführung nöthigen Entschädigungen für die Sänger und Musiker, sondern der Bau des provisorischen Theaters, sowie die Einrichtung der Maschinerie mit der ganzen ungemein neuen und schwierigen Scenerie. Diese kann ich nicht erst etwa kurz vor den Aufführungen in Auftrag geben, sondern diess muss j e t z t geschehen, und hierfür müssen, da es sich um ein ungeheures Material und ausgedehnte Arbeitskraft handelt, der nöthigen Accorde willen der hinreichende Credit offen stehen. Wer kann diesen gewähren, wenn die Sammlungen

sich über die Jahre hinziehen? — Hier liegt daher die Frage, über welche sich meine Gönner aufklären müssen, und über deren Charakter bei Zeiten zu belehren ich Sie in Ihren Kreisen herzlichst gebeten haben möchte. —

Alles Gute erwartend und einen weit bedeutenderen Erfolg voraussehend, als er sich im Voraus verkündigen lässt, bleibe ich trotz grosser Schwierigkeiten guten Muthes, und grüsse Sie hochachtungsvoll und herzlich als

Ihr

ergebener

Luzern 19. März 1872 Richard Wagner

Zwischen diesen und den folgenden Brief Wagners fallen vier kurze Briefe der Frau Cosima Wagner, die sie in Vertretung ihres Gemahls von Triebschen und Bayreuth aus an Dr. Kafka schrieb. Sie betreffen teils Geschäftliches (Angabe der Adressen Friedrich Feustels und Dr. Munckers für Patronats- und Festspiel-Angelegenheiten), teils Privates (Wohnungsbestellung, Anzeige ihrer und ihres Mannes Ankunft in Wien für 6. Mai 1872, Reservierung einer Loge zum Konzert usw.).

Sie sind datiert vom 6., 27., 29. April und 2. Mai 1872. Am 22. April war Wagner, der sich anfangs April in Triebschen „sehr angegriffen" gefühlt hatte, vorläufig allein nach Bayreuth zu bleibendem Aufenthalte gereist. Am 6. Mai kam er mit seiner Gemahlin nach Wien, und daselbst fand am 12. Mai das Konzert im grossen Musikvereinssaale statt, das ein Triumph des Wagnerschen Genius war und dem Bayreuther Fonds eine namhafte Summe als Frucht der persönlichen Bemühungen des Meisters zuführte.[1])

7

Mein lieber, theurer Freund!

Mit wahrer Wehmuth gedenke ich, wenn ich den Verlauf unseres Festes[2]) überblicke, dessen, dass gerade Sie uns hierbei fern bleiben mussten! — Langsam erhole ich mich von den grossen Anstrengungen der letzten Monate, und ich bin so ermüdet, dass ich noch nicht mich dazu befähigt halte, meinen Dank auch schriftlich an alle diejenigen zu entsenden, welche sich so herrlich um mich hier (sich) versammelten. Um aber doch im Voraus allen hier-Gewesenen, die Sie in Wien erreichen können, sagen zu lassen, mit welch freudiger Rührung ich ihrer gedenke, erwähle ich gerade Sie, den Nicht-dagewesenen, weil ich zugleich Ihnen eben gerade dieses Bedauern ausdrücken wollte. Grüssen Sie alle

---

[1]) Siehe darüber Ausführliches in C. F. Glasenapps Werk „Das Leben Richard Wagner's" (Leipzig, Breitkopf & Härtel), III. Band, 1. Abt. (dritte Ausgabe), S. 405ff.

[2]) Gemeint ist die Grundsteinlegungsfeier zu Bayreuth, bei der die bedeutungsvolle Aufführung der IX. Symphonie Beethovens unter Wagners Leitung an dessen 59. Geburtstage, dem 22. Mai 1872, stattfand.

die vortrefflichen Musiker, von Doppler[1]) und Grün[2]) bis auf Simandl,[3]) und sagen Sie ihnen, dass ich sehr auf den gescheidten Einfall eines der Betheiligten rechne, damit auch mir zu einem Andenken an die Anwesenden verholfen werde. Ich meine etwa ein grosser, fester Bogen, welcher zwischen allen den Städten circuliren müsste, von wo die Musiker zu mir kamen, damit ein Jedes eigenhändig seinen Namen darauf eintrage. Hans Richter hat die Liste.

Ja! Freund, es war schön, ja oft erhaben, und gerade diese Tage können sich nie wiederholen! —

Jetzt heisst es: treue Ausdauer um das ungeheure Werk zu krönen!
Ihrer Freundschaft gewiss, gebe ich mich den edelsten Hoffnungen hin!

Mit grosser Ergebenheit
der
Ihrige
Richard Wagner

Bayreuth
28. Mai 1872

8

Mein theurer Freund!

Ich komme Ihnen heute mit allerhand Teufeleien, da ich in Wien Niemand weiss, der nicht nur nachsichtsvoller als Sie, sondern zugleich auch zuverlässiger in der Besorgung sein dürfte.

Da möchte ich Sie einmal erstlich bitten, des Herrn Joseph Hoffmann,[4]) Maler (Fresco u. Decoration — auch beim Hofoperntheater betheiligt gewesen), dessen Wiener Adresse ich nicht weiss, habhaft zu werden, um ihm, der jetzt nach Wien aus den Bergen zurückgekehrt sein wird, von mir auszurichten, dass in Folge einer Besprechung mit dem Maschinisten Karl Brand[5]) zuvörderst für die weitere Verabredung und Feststellung unserer gemeinschaftlichen Pläne eine Zusammenkunft von

---

[1]) Karl Doppler, Flötenvirtuos (1821—1900), Mitglied des k. k. Hofopernorchesters in Wien.

[2]) J. M. Grün (geb. 1837), Violinvirtuos, Konzertmeister des k. k. Hofopernorchesters und Professor am Konservatorium in Wien.

[3]) Franz Simandl (geb. 1840) Kontrabassist, Mitglied des k. k. Hofopernorchesters und Professor am Konservatorium in Wien (schrieb das Werk „Neueste Methode des Kontrabass-Spieles).

[4]) Joseph Hoffmann (geb. 1831 in Wien) entwarf die Skizzen zu den Dekorationen für die Bayreuther Uraufführung des Nibelungenringes (1876), die — in ziemlich veränderter Form — von den Gebrüdern Brückner (Hofrat Prof. Max Brückner und Prof. Gotthold Brückner) in Koburg ausgeführt wurden.

[5]) Karl Brandt, Obermaschinenmeister des Hoftheaters in Darmstadt, einer der genialsten Meister seines Faches, wurde 1872 von Wagner dazu berufen, den technischen Teil der Festspielhaus-Szene in Bayreuth auszuführen.

ihm, Brand u. mir, und zwar in Bayreuth selbst, unerlässlich ist; dass ich demnach Herrn Hoffmann bestens einlade, zu einer (in jeder Hinsicht zu vergütenden) Reise hierher sich zu entschliessen, und mir etwas im Voraus die ihm hierfür gelegenste Zeit gefälligst anzeigen zu wollen —

Zweitens: — wollten Sie wohl die Güte haben, an Herrn Münzgraveur Scharff[1]) (Kaiserl. Münze), welcher jetzt ein sehr gelungenes Medaillon von mir ausarbeitet, seine für mich gemachte Auslage von (ich glaube:) 13 fl. auf meine Rechnung zurückerstatten zu wollen. Hierzu würde ich ersuchen auch noch eine durch Standthartner zu erfahrende Schuld von etwa 50 fl. ebenfalls für mich zu berichtigen. Wenn Sie dann einmal im Auslegen wären und gute Laune hätten, so wären Sie wohl am Ende auch sogut mir eine Ladung von dem bekannten Faber'schen Zahnpulver hierher zu besorgen, wo möglich aber anstatt der dummen kleinen Schächtelchen à 1 fl. eine grössere Büchse davon, für etwa 10 bis 15 fl. Das Ganze haben Sie dann die Güte mir zu berichten, worauf ich Sie sofort durch eine Feustel'sche[2]) Anweisung in Wien auszahlen lasse.

Sehr hübsch würde es sein, durch Sie etwas von Freund Standthartner zu erfahren, da ich ausserdem geradesweges im Stadtkrankenhause vorfahren müsste, was für den Augenblick seine Beschwerde hätte.

Sein Besuch für diesen Sommer wurde mir — natürlich andrerseits!! — mehre[re]mal feierlich angekündigt. Bald hiess es: „Er kommt!" — „Er ist schon abgereist!" — dann wieder anders. Aber leer blieb die Luft — öde das Meer.[3]) Er ist durchaus einzig! —

Uebrigens könnten Sie doch einmal mit ihm die Wiener „Deutsche Zeitung" besprechen. Wie steht es mit diesem Blatte? Ich habe jetzt eine grosse Arbeit „über Schauspieler und Sänger" — grösser und bedeutender noch als „Ueber das Dirigiren",[4]) welche ich — ehe ich sie als Brochüre veröffentliche — vielleicht nicht ungern in einem anständigen und gut gelesenen Blatte geben würde. Aber — es müsste etwas zu bedeuten haben; auch müsste das Blatt ordentlich zahlen, da mir

---

[1]) A. Scharff, bekannter, hervorragender, erst kürzlich verstorbener Medailleur in Wien, modellierte Wagner im Juni 1872 auf Schloss Fantaisie bei Bayreuth.

[2]) Bankier Friedrich Feustel in Bayreuth, Vorstand der Stadtverordneten daselbst, Verwaltungsrat des Bayreuther Patronat-Vereines und der Bühnenfestspiele.

[3]) Ein offenbares Zitat aus der ersten Szene des dritten Aktes von „Tristan und Isolde" (Hirt: „Öd und leer das Meer") — dadurch von besonderem Interesse, dass Wagner, der sich selbst nie (auch im Scherze nicht) zu zitieren pflegte, in diesem fast einzig dastehenden Ausnahmsfalle — ganz falsch zitiert. Er selbst konnte sich das gestatten!

[4]) „Über das Dirigieren", verfasst 1869, siehe Richard Wagners „Ges. Schr. u. Dicht.", VIII. Bd.; „Über Schauspieler und Sänger", verfasst 1872, siehe ebendaselbst IX. Bd.

die Lust ankommt, dann und wann bei solchen Dingen auch an mich zu denken. —

Nun grüssen Sie mir aber auch noch meine sonstigen vortrefflichen Wiener Freunde, vor Allem auch den liebenswürdigen Bewohner der Hebbel'schen Nibelungenstrasse,[1]) unseren freundlichen Nettke![2]) Ich vermuthe, im Laufe dieses Winters Sie alle in Wien zu sehen zu bekommen; denn jetzt beginnt meine fliegende-Holländer-Zeit, wo ich bald nirgends mehr 7 Tage Ruhe halten werde, trotzdem ich — mirabile dictu! — bereits meine beiden Heldentenöre habe, Niemann[3]) für den Siegmund, und ein ganz junges vortreffliches Wesen[4]) für den Siegfried, welcher mir vollständig angehört. Und aber noch einiges Andere! —

Also, leben Sie wohl, bester Freund! Seien Sie von mir, wie von meiner Frau, allerherzlichst gegrüsst, und behalten Sie lieb

Ihren

ergebenen

Richard Wagner

Bayreuth, 31. Aug. 1872

Zwischen den 8. Brief vom 31. August 1872 und den folgenden (9.) fällt ein vielsagendes kurzes Anerkennungsschreiben, das die bekanntlich um die Bayreuther Sache verdiente Gräfin Dönhoff, geborene Prinzipessa Camporeale, an Dr. Kafka abgehen liess. Es lautet:

Wien, 18. April 1872

Euer Wohlgeboren!

Gerührt durch die künstlerische Theilnahme, die Sie, Herr Dr. Kafka Herrn Richard Wagner entgegenbringen, beauftragt mich Ihre Excellenz Frau Gräfin v. Dönhoff, Ihnen als Ausdruck besonderer Hochachtung diese Karte[5]) zu übersenden.

Eugen R. v. Vollwitz, m. p.
Grfl. Cabinets-Sekretär

---

[1]) Ein bitterer Scherz Wagners über die Verehrung, die man in der österreichischen Residenzstadt Friedrich Hebbel und seiner Nibelungen-Trilogie entgegenbrachte, die er recht gering schätzte (s. IX. Bd. d. Ges. Schr. u. Dicht. „Über Schauspieler und Sänger", S. 203ff.).

[2]) Ein tätiges Mitglied des Wiener Rich. Wagner-Vereines.

[3]) Albert Niemann (geb. 1831 zu Erxleben bei Magdeburg) war der Darsteller der Titelrolle in der Pariser Aufführung des „Tannhäuser" (1861) und der erste Vertreter der Rolle des Siegmund („Walküre") in Bayreuth (1876).

[4]) Georg Unger (geb. 1837 in Leipzig, gest. ebendaselbst 1887) war der erste Darsteller des Siegfried („Siegfried" und „Götterdämmerung") 1876 in Bayreuth, erfüllte aber die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht ganz.

[5]) Ein photographisches Bildnis der kunstbegeisterten und liebenswürdigen jugendlichen Gräfin.

9

Mein Freund!

Sie haben es leicht, sich über mich zu verwundern; jedenfalls verfahren Sie dabei nicht chronologisch! Auch ich bin jetzt etwas aus der Chronologie gekommen; doch entsinne ich mich sehr genau folgender Realvorgänge:

Ich schrieb Ihnen wegen Maler Hoffmann, zugleich wegen kleiner Aufträge, sowie auch wegen der deutschen Zeitung. Auf diesen Brief blieb ich zunächst 14 Tage ohne Antwort, wendete mich daher wegen Hoffmann an Medailleur Scharff, erhielt von diesem pünktlichen jungen Manne die Nachricht, Sie seien gar nicht in Wien; — worauf ich dann wegen Hoffmann weiter verkehrte, im Bezug der deutschen Zeitung aber annahm, dass hierin nichts geschehen sei: da ich nun überhaupt fand, dass meine Abhandlung sich in zer[r]issenen Folgen nicht gut ausnehmen würde, entschied ich mich für die Herausgabe derselben als Broschüre, womit ich keinem Menschen zu nahe zu treten vermuthete. Als der Druck bereits fast fertig war, erhielt ich endlich einen Brief von Ihnen, mit der Entschuldigung, dass Sie jetzt erst meinen früheren Brief, welcher während Ihrer Abwesenheit angekommen, vorgefunden hätten u. s. w. Ich schloss daraus, dass es nicht gut sei, in dringenden Angelegenheiten mit Ihnen in Correspondenz zu treten, da Sie — wie ich diess bereits im vorigen Jahre zu ersehen Gelegenheit hatte — nicht die Gewohnheit haben, gewisse Briefe, wann Sie verreisen, sich nachschicken oder anderswie erledigen zu lassen. Da nun zugleicher Zeit die verwaltungsräthliche Mittheilung an Sie im Gange war, übertrug ich die Ausrichtung der unser Unternehmen betreffenden Anliegen eben diesem Verwaltungsrathe. Hierbei scheint nun, wie ich aus Ihrem neuesten Schreiben ersehen muss, das besondere Anliegen an Sie, betreffend bestimmte[r] Zusagen an uns, übergangen oder nicht deutlich genug ausgedrückt worden zu sein.

Diess thut mir um so mehr leid, als ich andererseits aus Feustel's Eröffnungen entnahm, dass wir jetzt, bei der Unbekanntheit mit den Erfolgen der Wirksamkeit der übrigen Vereine, und andererseits bei der Nothwendigkeit, die definitiven Bau-Accorde abzuschliessen, einer Versicherung dessen nöthig hätten, dass der reichlich mit Fonds versehene Wiener Verein uns mit gewissen Zahlungen an gewissen Terminen an die Hand gehen würde. Ich musste glauben, dass Ihnen diese Nothwendigkeit bezeichnet worden sei, oder — wenn diess nicht ausdrücklich geschehen — dass wenigstens der allgemeine Bericht des Verwaltungsrathes Sie zu Gegenäusserungen und Anerbietungen Ihrer Hilfe bestimmen müsste. Wiederum 14 Tage ohne jede[r] Zurückäusserung! Hierauf mein Tele-

gramm an Sie! Mehrere Tage wiederum keine Antwort! — Zugleicher Zeit stand ich im Begriff eine Reise durch Deutschland anzutreten, um die Sänger, die mir nöthig, aufzusuchen; eine Reise, die ich für mein Geld unternehme, und vor deren Durchführung mir in jeder Hinsicht graus't. Man bedeutet mir, ich dürfe nicht abreisen[,] ehe genügende Mittheilungen aus Wien gekommen seien, um die Accorde abschliessen zu können. Ich telegraphire nun an Klettke: — Keine Antwort. An Standthartner: idem! Endlich an E. Liszt[1]) u. Standthartner. Da kommt denn endlich die Nachricht, Sie seien einmal wieder verreist gewesen, und hätten von meiner Noth erst jetzt erfahren! —

Ah! — Freund, — Alles in der Welt, nur mir keine Vorwürfe! —

Jetzt zu dem, was zu thun ist. Die Angaben Ihres Vermögens bleiben einigermassen hinter dem zurück, was hier im gutmüthigen Enthusiasmus verlautet hatte. Ich vermuthe aber, Sie seien vorsichtig, und halten Sich an Minimal-Angaben, da ich andererseits weiss, dass z. B. Gräfin Dönhoff[f] wieder mannigfach thätig war. Jedenfalls genügt aber das, was Sie uns anbieten, für das Nächste vollkommen. Ich habe demnach den Auftrag gegeben, die jetzt nöthigen Accordschlüsse zu vollziehen: schicken Sie uns — zu unserer Verwaltung, die angebotenen 16000 fl. sobald Sie können, und halten Sie die in Aussicht gestellten 20,000 fl. für das Frühjahr bereit, so sind wir für die laufenden Arbeiten vollständig gesichert.

Hierüber erhalten Sie nähere geschäftliche Notizen von Bankier Fr. Feustel, an welchen Sie auch überhaupt für Ihre Branche sich einzig zu halten haben. —

Standthartner's Sentimentalität im Betreff der von ihm mir angezeigten, unbezahlten Rechnung von circa 50 fl. ist übertrieben: will er die Sache lieber mit mir selbst verrechnen, so habe ich allerdings die unerhörte Glückschance, von ihm einmal einen Brief zu bekommen! —

Dass ich wirklich Zahnpulver bekomme, ist ganz wundervoll: ich danke Ihnen mit jubelndem Herzen! —

Nun kann ich denn auch reisen und mir schöne Opern vorsingen lassen! Diess Alles verdanke ich einem endlich von Ihnen eingetroffenen Briefe: Sie sehen, wie glücklich Sie mich machen können, und sollten diess doch öfter thun! —

---

[1]) Dr. Eduard von Liszt, Generalprokurator in Wien († 8. Februar 1879), war der Onkel Franz Liszts (nämlich ein jüngerer Stiefbruder seines Vaters). Der Meister nannte ihn aber stets „Vetter" und bezeichnete ihn als seinen liebsten Verwandten und Freund. 44 Briefe Franz Liszts an Eduard Liszt befinden sich im 1. u. 2. Bande der von La Mara veröffentlichten Briefe Liszts (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 2. Aufl. 1893).

Zum Schlusse noch Eines! — Nie, mein lieber Freund, werde ich einen Augenblick an Ihrer Güte u. Treue zweifeln: wie würde ich Ihnen sonst manchmal so böse sein können? —

Leben Sie wohl, und segnen Sie

Ihren
treu ergebenen
Richard Wagner

Bayreuth
9. Nov. 1872

10

Geehrtester Freund!

Nehmen Sie zunächst meinen und meiner Frau herzlichen Glückwunsch zu der Ihnen bevorstehenden ehelichen Verbindung freundlich auf, und seien Sie des Weiteren für Ihre geneigten Mittheilungen bestens bedankt. Dass Sie so lange und gefährlich leidend waren, hat mich sehr bekümmert.

Ich bin, wie Sie durch Mittheilungen des Herrn Schnürdreher wohl bereits erfahren haben, sehr gern geneigt (da es nun einmal nicht anders zu gehen scheint!), in Wien, zur Zeit der Weltausstellung, ein Konzert, oder auch mehrere zu geben.[1]) Da, mit dem ältesten Ihrigen, mir bisher noch zwei neuere Vereine von gleicher Tendenz aus Wien angemeldet sind, bin ich der Meinung, die Aufführungen würden von diesen drei Vereinen gemeinsch[af]tlich veranstaltet, und da der volle Ertrag derselben ihnen in Patronatsscheinen zuzufallen hätte, so würde ich es billig, ja nothwendig finden, wenn diese Vereine dadurch, dass sie aus ihren Mitteln, d. h. aus dem Resultate derjenigen Sammlungen und Zeichnungen, welche sie zum Ankauf von Patronatsscheinen verwenden wollen, und durch welche sie einzig ihre Existenz und Wirksamkeit als Vereine documentieren, die Kosten der Aufführungen deckten, den sofortigen Zufluss der Brutto-Einnahmen in den Hauptfonds zu Bayreuth ermöglichten. Denn — hierauf kommt es mir bei den von mir zu übernehmenden Bemühungen aus sehr nahe liegenden Gründen ganz hauptsächlich an. —

Ueber den Ihnen am günstigsten dünkenden Zeitpunkt wollen Sie sich mir bald näher erklären. Herr Schnürdreher hatte zuvor den Juni d. J.

[1]) Diese Konzerte verwirklichten sich nicht. Erst am 1. März 1875 dirigierte Wagner wieder ein Konzert in Wien, zu dessen Veranstaltern auch Dr. Kafka als Schriftführer des dafür gebildeten Komitees gehörte. Ihm habe ich auch die Möglichkeit verdankt, diesem grossen Ereignisse beiwohnen zu können (auch die Teilnahme an der ersten Bayreuther Aufführung des Ringes 1876 hat er mir ermöglicht). Die „Grosse Musikaufführung zum Zwecke der Förderung der im Jahre 1876 in Bayreuth aufzuführenden Bühnenfestspiele, gegeben und geleitet von Richard Wagner“, brachte den Kaisermarsch und drei Bruchstücke aus der „Götterdämmerung“: Vorspiel und Szene zwischen Siegfried und Brünnhilde (Frau Materna und Herr Glatz), Siegfrieds Tod und Trauermusik und die Schlusszene (Monolog der Brünnhilde: Frau Materna).

im Sinne; Sie scheinen den August vorzuziehen. Mir sind beide Zeitpunkte recht, nur muss ich bald darüber in das Reine kommen, weil ich einen derselben Monate für Mainz bestimmen muss. —

Mit dem Anerbieten der Bank-Gesellschaft würden Sie mich in Verlegenheit gesetzt haben, wenn ich wirklich in Dingen ähnlicher Art mir irgend einen Einfluss auf meinen erhabenen Wohlthäter zusprechen zu dürfen glauben könnte. Dem ist aber ganz und gar nicht so. Auch sprach ich einzig mit Herrn Feustel darüber, welcher zwar meint, dass aus dem Verkauf einer Domäne dem Könige nur ein Nutz- nicht aber ein unmittelbarer Kapital-Gewinn erwachsen könnte, demohngeachtet sich vorgesetzt hat, dem Hofsecretär des Königs bei seinem nächst bevorstehenden Besuche Münchens von dem Wunsche Ihrer Gesellschaft vertrauliche Mittheilung zu machen.

Mit den aufrichtigsten und herzlichsten Wünschen für Ihr Wohlergehen, verbleibe ich Ihr

ergebener

Bayreuth, 3. April 1873 Richard Wagner

Der folgende kurze Brief Franz Liszts an Dr. Kafka wurde von mir den Briefen Wagners noch angereiht, weil er ein neuer Beweis der ungeheuren Bewertung ist, die Liszt dem Wagnerschen Werke und seiner Bayreuther Verlebendigung zumass. Liszt scheint von Dr. Kafka zur pianistischen Mitwirkung in einem für den Bayreuther Fonds geplanten Wagner-Konzert eingeladen worden zu sein. Er wollte aber nicht mehr öffentlich spielen, nachdem er bereits eine lange Reihe von Jahren sich vom Konzertsaale als Pianist zurückgezogen hatte. Nur einmal noch wurde er seinem Vorsatze untreu; es war am 16. März 1877, an welchem Tage er zum Besten des Fonds für das Wiener Beethoven-Denkmal das Es-dur Konzert des Meisters im Grossen Musikvereinssaale zu Wien zum Vortrage brachte und Frau Bettelheim einige Schottische Lieder Beethovens am Klavier begleitete. Ich war so glücklich, diesem ausserordentlichen Ereignisse beizuwohnen. Der Jubel, der den greisen Meister umtobte, klingt mir noch im Ohre nach.

Sehr geehrter Herr Doctor!

Ihre besondere Verdienste um die grösste Kunst Begebenheit unsrer Zeit: Wagner's Bühnen Festspiel in Bayreuth: aufrichtig anerkennend bedauere ich ihren daraufbezüglichen Wunsch nicht zu entsprechen. Warum? Dies gestatten Sie mir Ihnen nächstens mündlich in Wien zu erklären.

Mit ausgezeichneter Hochachtung

ergebenst

23ten Dezember 73 F. Liszt

Budapest

ANGELO NEUMANNS RICHARD WAGNER-THEATER

von Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock





Neumanns Erinnerungen[1]) sind dadurch wertvoll, dass sie eine grosse Anzahl von Briefen Richard Wagners vollständig und genau zum Abdruck bringen. Der Herausgeber umrahmt diese Briefe mit einem ausführlichen Bericht über seine persönlichen Beziehungen zu Wagner. Für die Verbreitung der Wagnerschen Werke war Neumann in hervorragender Weise tätig, indem er fast an allen deutschen Hof- und Stadttheatern und im Ausland die ersten Gesamtaufführungen des „Rings" veranstaltete, und damit viele Vorurteile durch die siegreiche Tat widerlegte. Neumann war fast allen damaligen Bühnenleitern weit überlegen, indem er mit klarem Blick die Bedeutung des „Rings" erkannte und daher wagemutig ein Unternehmen, das von den meisten sog. Sachverständigen als unausführbar erachtet wurde, durchsetzte und zu gutem Ende führte. Diese ausserordentliche Tatkraft für eine grosse Sache sichert Neumann eine ehrenvolle Stellung in der deutschen Theatergeschichte. Das reisende Wagnertheater ist, neben den Wanderfahrten der „Meininger", als ein hochwichtiges, von höheren Bestrebungen ins Leben gerufenes, mit grossem Geschick verwirklichtes theatergeschichtliches Ereignis zu verzeichnen. Aus dem Buche spricht eine warme und herzliche Begeisterung für Wagner. In schwierigen Fragen befleissigt sich der Verfasser taktvoller Zurückhaltung. Aber Neumanns Verhältnis zu Wagner und Bayreuth beschränkt sich auch auf den Standpunkt des praktischen Theatermannes; die eigentlichen Bayreuther Ziele bleiben ganz aus dem Spiel. Sie sind dem Verfasser fremd und unfasslich, woraus notwendig manche Irrtümer, Missverständnisse, Zumutungen, die Wagner gar nicht erfüllen konnte, sich ergaben.

Neumann beginnt, unter Berichtigung falscher Angaben Weissheimers (vgl. S. 7), mit seiner ersten Begegnung mit Wagner (1864), und erzählt dann von der Einstudierung des „Tannhäuser" und „Lohengrin" an der Wiener Hofoper im Spätherbst 1875. Dabei teilt er Einzelheiten aus Wagners Spielleitung mit, die fast alle dadurch bestätigt sind, dass sie

---

[1]) Erinnerungen an Richard Wagner von Angelo Neumann. Mit vier Kunstblättern und zwei Faksimiles. Leipzig, Verlag von L. Staackmann, 1907.

inzwischen auch im Bayreuther Festspiel uns vor Augen traten. Sehr lebendig weiss der Verfasser den überwältigenden Eindruck zu schildern, den Wagners persönliche Mitwirkung bei den Proben auf alle Beteiligten machte. Im Jahr darauf übernahm Neumann mit Dr. Förster die Leitung des Leipziger Stadttheaters, besuchte das Bayreuther Festspiel, und beschloss alsbald, den „Ring“ für Leipzig zu erwerben, worüber der zweite Abschnitt ausführlich berichtet. Sehr merkwürdig ist die Behauptung im Briefe vom 12. Nov. 1877, dass „in Leipzig Wagner mehr als irgendwo anders verstanden und hochgehalten werde“, nachdem doch Neumann selber genug Gegenproben erfahren hatte. Charakteristisch ist andererseits Wagners Misstrauen gegen den Leipziger „Ring“, zu dessen Beaufsichtigung, sogar unter Vorbehalt des Einspruchs gegen die Aufführungen überhaupt, Anton Seidl und Hans Richter aus Wahnfried entsandt wurden. Vor „Siegfried“ und „Götterdämmerung“ sandte Wagner Seidl abermals nach Leipzig und empfahl dringend die Beachtung der Verbesserungen, die dieser in betreff der szenischen Übereinstimmung mit der Musik angeben würde. Der dritte Abschnitt behandelt die erste Berliner „Ring“-Aufführung im Viktoriatheater im Mai 1881. Bei den Vorbereitungen und Vorverhandlungen dazu fällt wieder grelles Schlaglicht auf Hülsens Benehmen Wagner gegenüber. Neumann gibt dem bureaukratisch-beschränkten Höfling einmal eine feine Antwort (vgl. S. 124), wie er überhaupt mit Leuten dieses Schlages, z. B. mit dem berüchtigten Gunzert in Stuttgart (vgl. S. 293), der zwar nicht Staatsminister war, aber das Stuttgarter Hoftheater künstlerisch auf einen beispiellosen Tiefstand herunterbrachte, sehr gut fertig wird. Wagner schreibt einmal bitter (S. 139): „Hofadel und Juden zugleich auf dem Halse zu haben, dazu sind unsre Nibelungen nicht bestimmt.“ An den Berliner „Ring“ knüpft sich ein damals viel erörterter Vorgang, eine von Neumann ins Werk gesetzte theatralische Feier zu Ehren Wagners, die den Meister veranlasste, die Bühne plötzlich zu verlassen (vgl. S. 172 ff.). Hier tritt eben trotz aller guten Absicht von seiten Neumanns doch sein Mangel an tieferem Verständnis zutage, der ihm eine öffentliche „im Einvernehmen mit Paul Lindau, Friedrich Spielhagen“ u. A. aufgesetzte Ansprache an Wagner eingab.[1]) Bei dieser Gelegenheit hebt Neumann mit Recht die wahrhaft vornehme Haltung Kaiser Wilhelms (vgl. S. 176) hervor, der in vollem Gegensatz zu seinem Intendanten dem Genius des Meisters die schuldige Achtung erwies. In anderem Sinne bekundet Neumann arges Missverständnis, wenn er öfters den Plan eines Berliner Wagnertheaters erwähnt, als dessen in Aussicht genommenen Teilhaber er S. 264

[1]) Vgl. jetzt die trefflichen Bemerkungen von Friedrich Schön in der Münchner „Allgemeinen Zeitung“ vom 13. Mai 1907 No. 219, wo Neumanns schiefe und einseitige Darstellung berichtigt wird.

ganz harmlos — — Oskar Blumenthal nennt!! An Zwischentagen hätte man grosse Ausstattungskomödien, z. B. „Die schwarze Venus" gebracht! Da ist denn doch das Münchener Prinzregententheater ein dreimal heiliges Olympia im Vergleich mit so schwarzen Gedanken. Das Neumannsche Buch liefert überhaupt allerlei Beiträge für die Schicksale der Wagnerschen Kunst in Berlin. Im vierten Kapitel ist u. a. von einem Pariser „Lohengrin" die Rede, den Neumann für 1882 plante, aber schliesslich aus politischen Gründen aufgeben musste. Dann schildert er den Londoner „Ring" und seine „Parsifal"-Eindrücke: „Eine tiefe Ergriffenheit bemächtigte sich meiner, und ich hatte das Gefühl, einem weihevollen Gottesdienste beigewohnt zu haben". Im letzten Hauptteil stehen die Fahrten des Wagnertheaters durch Nord- und Süddeutschland, Holland und Belgien, Italien, Österreich und Russland. Mitten hinein fiel Wagners Tod, der Neumann tief erschütterte. Der Aufruf an die deutschen Bühnenleitungen (vgl. S. 280) ist ein schönes Zeugnis für das Gefühl unmittelbarer Hingebung, die Neumann in diesem Augenblick auch der Familie des Meisters betätigen wollte. Über das Begräbnis schreibt er S. 284:

„Ich will nicht verschweigen, dass die Feier meinem eigenen Empfinden nach demjenigen, dem sie gegolten, wenig entsprochen hat. Mir war es, als hätte ein Gott uns verlassen: und alles, was da in Bayreuth geschah, hätte ebensogut einem wackeren Bürger dieser Stadt gelten können. Die Grösse, die Weihe, die Erhabenheit fehlte in jener Stunde, wo wir Richard Wagner, der eine Welt geschaffen, der Erde übergaben."

Als Neumann am 19. April nach Venedig kam, brachte er auf dem grossen Kanal vor dem Palazzo Vendramin dem Meister eine grossartige, wenn schon etwas theatralische Totenfeier dar (vgl. S. 301).

Neumann hat natürlich auch genug Anlass, von hervorragenden Künstlern, die dem Wagnertheater angehörten, z. B. von Heinrich und Therese Vogl, Scaria, Lieban, Anton Schott, Katharina Klafsky usw. zu erzählen. An erster Stelle steht Frau Reicher-Kindermann, die auf der Fahrt, in Triest, von tödlicher Krankheit dahingerafft wurde. Neumann spricht von der genialen Frau mit höchster Bewunderung: „Sie war die grösste dramatische Sängerin der zweiten Hälfte ihres Jahrhunderts, wie die Schröder-Devrient mit Recht in der ersten Hälfte gegolten." Ich kann aus eigner Erfahrung den grossen und nachhaltigen Eindruck ihrer Brünnhilde in „Walküre" und „Götterdämmerung" vollauf bestätigen.

Auch Therese Vogl mit ihrem Feuersprung am Schlusse der „Götterdämmerung" wird S. 149 gerühmt. Sie schwang sich mitten im Lauf, an der Mähne sich festhaltend, aufs Ross und so sprengte sie scheinbar mitten in den brennenden Scheiterhaufen. Das war auch szenisch für den Zuschauer meisterhaft ausgeführt. Und darin hat Frau Vogl meines Wissens noch keine Nachfolgerin gefunden.

Das Neumannsche Buch ist reichhaltig und anziehend, aber es gibt auch Anlass zu Einwänden, die ich hier nicht zurückhalten kann.

Zwei wesentliche Punkte werden mit Stillschweigen übergangen: wir hören so gut wie nichts von dem schmerzlichen Opfer, das der Meister mit der Preisgabe des „Ringes" an die Theater brachte, und wir erfahren auch nichts Genaues von der künstlerischen Beschaffenheit der Aufführungen des Wagnertheaters. Im letzten Bande seiner Biographie wird Glasenapp den nur durch die traurigsten äusseren Umstände erzwungenen Verkauf des „Ringes" erörtern. Und da wird die dunkle Kehrseite des von Neumann im gleissenden Ruhmesglanze der Tageswelt geschilderten Bildes hervortreten. Auf diesem Grunde wird auch erst der S. 243 angeführte schmerzliche Ausruf des Meisters: „Neumann, helfen Sie mir von Bayreuth" verständlich. Was Neumann S. 242 von der beinahe erfolgten Preisgabe des „Parsifal" erzählt, beruht wohl auf Missverständnis und Selbsttäuschung.

„Der Parsifal ist nirgends anders aufzuführen als in Bayreuth und zwar aus inneren Gründen." „Nie darf und kann ich ihn auf andern Theatern aufführen lassen: es sei denn — dass sich ein wirkliches Wagnertheater ausbilde, ein Bühnen-Weih-Theater, welches — ja gewiss, wandernd, das über die Welt verbreite, was ich bis dahin rein und voll auf meinem Theater in Bayreuth gepflegt habe." „Nur weiss ich nicht, wie ich auf Ihren zuletzt wiederum mir ausgedrückten Wunsch, auch den Parsifal für die Aufführungen dieses Theaters ankündigen zu dürfen, antworten soll, nachdem ich Ihnen doch schon einmal auf das bestimmteste hierüber mich erklärte. Der Parsifal kann ausschliesslich nur meiner Schöpfung in Bayreuth angehören."

So schreibt Wagner deutlich genug S. 198 und 260. Dazu schreibt Wagner noch weiter:

„Mit dem Parsifal steht und fällt meine Bayreuther Schöpfung. Allerdings wird diese vergehen, und zwar mit meinem Tode; denn wer in meinem Sinne sie fortführen sollte, ist und bleibt mir unbekannt und unerkenntlich. Nehmen meine Kräfte, welche ich bei solchen Gelegenheiten übermässig anstrenge, noch vor meinem Tode in der Weise ab, dass ich mich nicht mehr mit diesen Aufführungen beschäftigen könnte, so hätte ich allerdings auf die Mittel zu sinnen, durch welche ich mein Werk möglichst rein der Welt erhielte. Haben Sie bis dahin Ihr Wagnertheater durch ausschliessliche und immer sich verbessernde Aufführung aller meiner bisherigen Werke auf den richtigen Stand hierfür erhoben und erhalten, so würden diesem Theater auch Bühnenweihfestspiele, zu besonderen Zeiten zu veranstalten, sehr wol zu überlassen sein, und einzig ihm würde dann, in diesem Sinne, der Parsifal von mir abgetreten werden können."

Glücklicherweise blieb Bayreuth auch nach des Meisters Tode erhalten, herrlicher und leuchtender als zuvor entwickelten sich die Festspiele. Mithin trat der Notfall der Preisgabe des „Parsifal" überhaupt gar niemals ein. Zum anderen erfüllte Neumanns Wagnertheater keineswegs die Vorbedingungen. Von dem „wirklichen Wagnertheater", „dem Bühnenweihtheater" war darin nur wenig zu verspüren. Wenn der Meister den ersten,

immerhin sorgfältiger vorbereiteten Aufführungen Neumanns gelegentlich Lob spendet, so ist doch seine wirkliche Meinung zweifellos bezeugt, z. B. S. 178:

„Die gänzliche Styllosigkeit und Incorrectheit der theatralischen Vorgänge in den Aufführungen meines Nibelungen-Cyclus hat mich umso mehr in Erstaunen versetzt, als ich hiefür in meinen Remonstrationen an Herrn Neumann von diesem gänzlich unverstanden blieb."

Wennschon das Bayreuther Festspiel von 1876 noch weit hinter Wagners stilistischen Forderungen zurückblieb, die erst mit dem „Parsifal" erfüllt wurden (vgl. Ges. Schriften, Bd. 10 „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882" und Neumanns Buch S. 259), wie viel mehr musste dies beim Wandertheater der Fall sein, wo der einheitliche künstlerische Wille im hohen Sinn durchaus fehlte, wo eine annehmbare Theatervorstellung doch das allein erreichbare Ziel war. Bezeichnend ist der S. 155 erwähnte, von Wagner „gebilligte" Strich im zweiten Akt der „Walküre". Wir wissen zur Genüge, welche Bewandtnis es immer mit solchen „gebilligten" oder gar „gewünschten" Strichen hat. Die Hast und Überanstrengung der Wanderfahrt brachte allmählig begreiflicherweise die „Ring"-Aufführungen auf einen sehr tiefen Stand herunter. Da ich die Stuttgarter Vorstellungen vom April 1883 hörte, kann ich aus Erfahrung sprechen. Das „Rheingold" war in zwei Teile zerrissen, im „Siegfried" fehlte die Erdaszene vollständig, in der „Götterdämmerung" die Nornen und Waltraute. In den übrigen Szenen waren haarsträubende Striche eingeführt, die allen musikalisch-dramatischen Zusammenhang gänzlich aufhoben. Als einmal ein Rostocker Theaterdirektor, der seine Schule bei Neumann durchmachte, im „Siegfried" für seine Rolle diese unerhörten Kürzungen vornahm, erhob sich solche Entrüstung, dass der betreffende Herr seinen Platz räumen musste. Und doch tat er nichts schlimmeres, als was fast in jeder Aufführung Neumanns dereinst vorkam. Die Sorgfalt der Spielleitung im Wagnertheater erhellt schon aus dem Umstande, dass die drei verschiedenen Darstellerinnen der Brünnhilde in einer und derselben sogenannten einheitlichen „Ring"-Aufführung mit schwarzem, blondem und rotem Haar erschienen! Nicht einmal solche Äusserlichkeiten wurden beachtet. Die künstlerischen Darbietungen des Wagnertheaters, das ja auch meistens mit ungenügenden Bühnenräumen und Einrichtungen sich behelfen musste, würden unseren heutigen Anforderungen und Vorstellungen von einer stilistisch guten Aufführung nicht genügen. Sie befriedigten schon damals Sachkundige nur in sehr mässigem Grade.

Neumanns Wagnertheater war ohne Frage eine sehr kühne und unter gegebenen Umständen auch verdienstliche und ergebnisreiche Unternehmung, die nur einem aussergewöhnlich begabten, energischen und geschäftsklugen Manne gelingen konnte. Vom Standpunkt der Theatergeschichte gebührt ihr volle Anerkennung, vom rein künstlerischen Bayreuther Masstabe er-

heben sich aber auch allerlei schwere Bedenken. Die grosse Flüchtigkeit und Stillosigkeit der Vorstellungen hatte zur Folge, dass nun die Theater, die zuvor den „Ring" für unmöglich gehalten hatten, die Sache allzu leicht nahmen und das Festspiel zur gewöhnlichen Alltagsoper, zum Kassenstück erniedrigten. Sie übernahmen von Neumanns Vorbild die hier einigermassen durch die Verhältnisse entschuldbaren Striche und minderwertigen Rollenbesetzungen, und liessen die stilistischen Forderungen völlig beiseite. Denn man hatte es ja gleich von Anfang an gar nicht anders gesehen.

Aber nicht mit einer Kritik des Wagnertheaters, sondern mit Dank für die Veröffentlichung will ich schliessen. Das Buch ist schön und vornehm ausgestattet, wie die Wesendonk- und Familienbriefe, nur mit deutscher Druckschrift. Leider fehlt aber das so sehr nötige Namenverzeichnis, das in späteren Auflagen nachgetragen werden muss. Von den Beilagen sei besonders der wahrscheinlich überhaupt letzte Brief Wagners vom 11. Februar 1883[1]) dankbar begrüsst. Weiterhin finden sich Wagners Büste von Anton zur Strassen, und Bilder von Frau Reicher-Kindermann und vom Herausgeber, sowie ein Relief von Anton Seidl.

[1]) Dieser Brief befindet sich im Facsimile unter den Beilagen dieses Heftes.





EISENACH

Drittes deutsches Bach-Fest. 26. bis 28. Mai 1907. — Nach Eisenach hatte heuer die Neue Bach-Gesellschaft ihre Freunde geladen, um allda das dritte deutsche Bach-Fest zu feiern. Ihre Wanderfahrten zur höhern Ehre Johann Sebastian Bachs waren dieses Jahr mit gutem Grunde nach dem thüringischen Wartburgstädtchen gerichtet. Denn es war eine schöne Feier zu begehen: die Einweihung des Geburthauses Bachs als Bach-Museum. Man hat damit eine preisliche Tat dankbarer Erinnerung an den gewaltigen Genius begangen. Fast wäre ja dem am Hügel des Frauenplans hingelehnten Hause — das, so stattlich es ist, doch klein und eng scheint gegenüber dem Geiste, der von hier aus in die Welt ging — das Schicksal der ehrwürdigen Thomasschule in Leipzig bereitet worden, von einer gewalttätigen, mit Lineal und der allen Weitblick verhindernden Nützlichkeitbrille bewaffneten Gegenwart hinweggeräumt zu werden. Nun aber ist es durch die Neue Bach-Gesellschaft einer dankbaren Nachwelt gerettet worden, und jeder kann die Zimmer und Kammern schauen, wo das Kind des Stadtpfeifers Ambrosius Bach und seiner Frau Elisabeth geborenen Lämmerhirtin, das der deutschen Musik auf Jahrhunderte den Weg weisen sollte, gelebt und gespielt hat. Das obere Stockwerk bildete die Wohnung der Bachs, und dieses hat man, indem man Einbauten späterer Jahre entfernte und echten Urväterhausrat aufstellte, im Stile der Geburtzeit Sebastian Bachs wohnlich eingerichtet. Eine kleine Küche, das Geburtzimmer Bachs, eine Wohnstube mit einem Pedalklavier veranschaulichen uns die heimliche Enge der Stadtpfeiferbehausung. Auch hier grüssen einzelne Bach-Reliquien den Besucher; man sieht die Bilder des Vaters Ambrosius und einiger Nachkommen, wie das ganz treffliche, höchst lebendig wirkende Gemälde Wilhelm Friedemanns, der darauf ganz der lebenslustige Leichtfuss ist, der er zum Schaden seiner Kunst gewesen sein soll, wie ferner das Bildchen des letzten Enkels Bachs, der ein Lehrer der Königin Luise gewesen ist und in Berlin begraben liegt. Aber die Hauptstücke der Sammlung sind in den übrigen Räumen, darunter besonders das grosse vierfenstrige Unterrichtzimmer Ambrosius Bachs auffällt, untergebracht: die handschriftliche Familienchronik, Urkunden in Original oder Faksimile, alte Drucke, Gemälde und Zeichnungen von Bach selbst, bedeutenden Zeitgenossen und seinen Nachkommen, Abbildungen der Kirchen, wo er gewirkt oder doch gespielt hat, eine Nachbildung des Schädels mit Photographieen des bekannten Seffnerischen Verfahrens, und endlich in den Schränken — als grossartige Stiftung der verschiedensten Verleger — fast alle Neuausgaben der Werke Bachs. Auf dem Flur vorm Geburtzimmer steht, ein Koloss in dieser kleinbürgerlichen Umgebung, die Seffnerische Büste in Gipsguss. Ein andrer Teil des Flurs barg während des Festes interessante Stücke aus der Instrumentensammlung des Hofkapellmeisters Dr. Aloys Obrist, die namentlich in den Schnabelflöten, der Gambe, dem Sopran-Zinkeisen und

der D-Trompete lebendigen Anschauungunterricht für die Frage der stilgerechten Ausführung Bachischer Partituren bot; es wäre empfehlenswert, eine ähnliche Sammlung dem Bach-Museum dauernd zu überweisen.

Die Eröffnung des Geburthauses stand im Mittelpunkte des heurigen Festes. Der Akt selbst war sehr schlicht. Nach dem Festgottesdienste in der St. Georgenkirche legte der Vorstand der Neuen Bach-Gesellschaft am Bach-Denkmal einen Lorbeerkranz nieder; drauf zogen die Teilnehmer des Festes in langem Zuge, geführt vom Bläserchor der Grossherzoglichen Hofkapelle aus Weimar, durch die Lutherstrasse zum Geburthause. Der Thomanerchor, dieser treffliche, unübertreffliche Jünglings- und Knabenchor, sang zwei Strophen des Chorals „Dir, dir Jehova, will ich singen", und dann wurde feierlich der Schlüssel vom Architekten Cartobius an Dr. Georg Bornemann — einen Eisenacher Herrn, dem wir viel in der Sache des Bach-Museums verdanken — und von diesem an den ersten Vorsitzenden der Neuen Bach-Gesellschaft, den Geh. Kirchenrat D. Rietschel übergeben. Mit den Worten: „So schliesse ich denn dieses Haus auf im Namen Gottes, in dessen Dienst Bach seine Kunst gestellt hat, und bestimme es als eine Stätte der Erinnerung an Johann Sebastian Bach, den grossen Sohn Eisenachs und den hohen Meister, den Gott uns in ihm geschenkt hat" öffnete Rietschel die Tür. Dicht gedrängt stand am weiten Frauenplan die Menge der Verehrer des unerreichten Meisters und fühlte den Hauch eines grossen Augenblicks — aber wie es nun mal vom Erhabnen zum Lächerlichen nur eines Schrittes bedarf, so störte auch hier ein störrisches Schloss, das sich dem Schlüssel nicht sogleich fügen wollte, die Weihe für ein Weilchen.

Die musikalischen Feste, die sich um die Einweihung reiheten, bestanden aus einem Abendkonzert in der Georgenkirche — derselben, wo Johann Sebastian getauft worden ist — einem Gottesdienste in der Weise der liturgischen Pfingstfeier zu Bachs Zeit und zwei Kammermusikkonzerten. Eine sehr wichtige Bedeutung hatte theoretisch auch die Hauptversammlung der Mitglieder der Neuen Bach-Gesellschaft. Das wertvollste Ergebnis der Konzerte, neben dem ästhetischen Genuss an sich, scheint mir in der Erkenntnis der unwiderleglichen Tatsache zu liegen, dass die meiste Musik Bachs von unmittelbar wirkendem Leben derart sprüht, dass selbst die Häufung gehaltreichster, zum Teil schwieriger Werke — die in Eisenach aufgeführten wenigen Kompositionen von der Hand andrer kommen Johann Sebastians Werken gegenüber nicht in Betracht — die Hörer nicht tötete, sondern sie im Gegenteil in der allerfrischesten, allerglühendsten Empfängnisfreude bis zum Schlusse hin antraf. Und es war keine gemachte, erzwungene, konventionelle Lust an dieser alten und doch manchmal gar so neuen Musik, sondern man spürte das Dasein jener unfassbaren und unwägbaren göttlichen Stimmung erregter Teilnahme, die nur in jenen glücklichen Stunden eintritt, wenn das Gemüt des Hörers vom Gehörten vollständig eingenommen wird. Ob daran nicht ein wenig auch der Umstand mitwirkte, dass eben die meisten Konzerte Einheitlichkeit des Programmes hatten? Gewiss hat dies ganz bedeutend mitgeholfen, den Eindruck zu erhöhen und zu vertiefen, — gerade weil es sich um Bach, den Einzigartigen, handelte, zu dessen Aufnahme man ganz und gar gesammelt sein muss.

Eine Kritik im einzelnen zu geben, fühle ich gegenüber dem günstigen Gesamteindrucke Abneigung. Das eine oder andre möge indessen hervorgehoben sein. Eine hervorragende Wiedergabe des dämonischen, in manchem Zuge allergegenwärtigsten d-moll Konzertes für ein Klavier mit Orchester bot Georg Schumann: da war alles frei und leicht und freudig gestaltet aus dem innern einer empfindenden Musikerseele des zwanzigsten Jahrhunderts heraus, die in Bach kein totes Stilproblem, sondern die frei schaffende Natur der Musik sieht. Weniger gut war derselbe Schumann als

Dirigent unterschiedlicher Chor- und Instrumentalwerke; hier stolperte er doch manchmal über die leidige Stilfrage, die er, anstatt frisch, fromm, fröhlich drauf loszumusizieren, ein wenig im gottesfürchtig akademischen Sinne löste. Oder konnte er nur nicht seine Gefühlsmeinung den Ausführenden ohne weiteres aufzwingen? Prachtvoll von Anfang bis Ende hielten sich die Thomaner unter Gustav Schrecks Leitung; ihre Gesänge bildeten jedesmal die Höhepunkte der Konzerte. Wundervoll der volle, glänzende Stimmklang, ergreifend die Beseelung des Vortrages! Es tut nichts, dass dies hauptsächlich wohl durch Drill erreicht wird. Drill ist eben bei diesen schwierigen Vokalwerken mit ihrem blühenden Stimmgewebe nötig, und wenn er ein solch erquickend herrliches Ergebnis hat, so besagt das nur, dass der Dirigent die Werke bis ins einzelnste begriffen und durchgearbeitet hat. Solchen Leistungen gegenüber kann man in der Tat nur wünschen, dass auch andre leistungsfähige Gemeinden Chöre in der Art des Thomanerchores bildeten; allerdings müssten sie auch einen gewissenhaften Dirigenten, gleich Schreck, anstellen. Jedenfalls konnte man aus den Gesängen des Thomanerchors viel, sehr viel für den Vortrag bachischer Musik lernen.

Was soll ich sonst noch nennen? Die köstliche Kantate „Siehe, ich will viel Fischer aussenden", die am ersten Abend aufgeführt wurde und worin sich Arthur van Eweyk unter den Solisten eminent bewährte, oder Joseph Joachim mit Karl Halir und Georg Schumann zusammen, als meisterlichen Interpreten der Kammermusik von Joh. Friedr. Fasch (von dem ein blütenleichtes, mozartisch melodisches Trio geboten wurde), Joh. Sebastian und Philipp Emanuel Bach? Oder Ernst von Dohnányi im schönsten Verein mit Schumann in dem C-dur Konzert für zwei Klaviere von Joh. Sebastian und dem interessanten (unbegleiteten) F-dur Konzert für zwei Klaviere von Friedemann Bach? Sie alle waren trefflich; auch die weimarischen Hofmusiker Krasselt, Schievoigt, Geist und Erich bestanden voll Ehren. Nicht ganz ohne Schmerz gedenkt man dagegen Joachims im d-moll Doppelkonzert — obgleich das unerschöpfliche Largo durch die Vergeistigung des Vortrages durch Joachim und Halir mit zu den allertiefsten Eindrücken des Festes zählte — und im E-dur Konzert: musste man da doch erfahren, dass die Zeit auch die grössten Meister nicht verschont! Einen praktischen Nutzen für die evangelische Kirche könnte der packend schöne Pfingstfestgottesdienst haben, den man nach Art der Zeit Bachs aufs reichste mit Musik, teils bachischer Herkunft, teils der damals gebräuchlichen Liturgie entnommen, ausstattete: hier ist Arbeit, wundervolle sich selbst lohnende Arbeit für euch Organisten und Kantoren, dem evangelischen Gottesdienste neues Leben aus den Quellen der Kunst zuzuführen.

Noch eins war bedeutsam und lehrreich an diesem Feste: die Ausführung des Continuo. Dass diese unerlässlich ist, hat das Fest wieder klar erwiesen. Über die Art der Ausführung, mit der grossen Streitfrage: ob Cembalo oder Ersatz?, wie auch über die praktischen Bearbeitungen kann man doch noch seine eigne Meinung haben. Diese zu begründen und dabei auch ein weniges über wichtige Diskussionen und Resolutionen der Hauptversammlung zu sagen, fehlt es hier jedoch an Raum. Das will einmal besonders, eingehend und gewissenhaft durchgesprochen werden. Nur das möchte ich als mein persönliches Credo noch kurz anfügen: dass man sich alle Forschungen der Musikwissenschaft ansehen und ihre Ergebnisse prüfen, dennoch aber sich einem musikhistorischen Papsttum energisch widersetzen soll. Paul Ehlers

GRAZ

Vom ersten steiermärkischen Musikfeste. — Zur Verschönerung der Feier des 20jährigen Bestandes der steiermärkischen Landwirtschaftsgesellschaft



wurde in dem dreistöckigen mit Gallerieen versehenen Colisseum ein Preissingen und -spielen abgehalten, zu dem sich ungefähr 3000 Zuhörer eingefunden hatten. Man hatte Sänger, Sängerinnen und Spielleute aus dem ganzen Lande entboten, ihre Weisen zuerst gehörig durchgeprüft; und in Anwesenheit des Erzherzogs Johann, des populärsten Steirers, ging das Wettsingen vor sich. Erst taten die ländlichen Künstler etwas schämig; aber die Admonter brachten schon mit einem Gesang auf den Erzherzog Leben in die Sache, das Animo stieg, und schliesslich erklang ein Preislied mit den ausdrucksvollen Versen: „Wann i auf die Alma geh', so grumelt scho der Stier, juhe! ... Wann ma ana mei schwarzaugats Dirndl wegnimmt, di troliari; dem gieb i a Watschen, dass er gern davo springt." Man kann sich das Halloh der versammelten Dreitausend bei dieser „Bergpredigt" denken. Und dieses war das erste Steiermärkische Musikfest, abgehalten im September 1840; das wirklich erste, ein wirklich Steiermärkisches, und Ferdinand Bischoff, dessen Bericht wir benutzten, gibt noch vergnügliche Details über die Förderung des Volksgesanges, um die sich der Erzherzog auch sonst noch überaus verdient gemacht hat.

Das vom 24. bis zum 30. Mai 1907 in Graz abgehaltene „Erste Steiermärkische Musikfest" muss unter Apostrophen genannt werden: es hatte wenig mit der Steiermark zu tun, war auch kein Musikfest im üblichen Sinne, sondern ungefähr dasselbe, was Angelo Neumann seit einer Reihe von Jahren im Prager Landestheater gibt: Mai-Spiele. Dies, obwohl auch dieses Mal ein Mitglied des Kaiserhauses (Erzherzogin Maria Annunziata) ein förderliches Protektorat übte, und obwohl es auch dieses Mal Preischöre gab. Der Schwerpunkt des Ganzen lag im Stadttheater, dessen temperamentvoller und wagender Direktor Alfred Cavar die alljährlich notwendig werdende Schluss-Betriebssteigerung dieses Mal in die effektvollere Form eines Musikfestes gekleidet hatte. Man genoss die Repertoire-Opern: „Meistersinger", „Fidelio", „Evangelimann" und „Tristan" in einer festlicheren Ausgabe, d. h. mit einem fast 100 Instrumentalisten zählenden Orchester, so dass sich endlich einmal bei den Wagnerschen Partituren wirklich ein ordentliches Verhältnis zwischen Streichern und Bläsern ergab. Hierbei ist noch abgesehen von der feingestaltenden Hand des Kapellmeisters Winternitz, der Beethoven und Wagner, sowie von dem sorgsamen Geiste des Kapellmeisters Weigmann, der Rienzi dirigierte. Ein Geschenk waren die mitwirkenden Gäste, d. h. ein Wert, soweit sie mitwirkten, wie: Gertrud Foerstel aus Wien (Evchen), Gustav Landauer aus Nürnberg (Beckmesser, Johannes), Max Gillmann aus München (Rocco, Marke), Ejnar Forchhammer aus Frankfurt a. M. (Tristan). Eine faule Sache, soweit sie nicht mitwirkten, sondern absagten. Für Leopold Demuth (Wien) sprang Theodor Bertram als Hans Sachs ein. Eine überragende Bühnenpersönlichkeit — noch immer. Und mit einer gewissen Wehmut nur schreibe ich dieses „noch immer" hin: ach, mir war, als sähe ich einem wunden Löwen zu. Für Carl Burrian, der den Evangelimann, Florestan und Tristan singen sollte, sprangen unser Heldentenor Wallnöfer und Herr Forchhammer ein. Burrians überraschende Absage, die man, aus Gott weiss welcher Ursache, rechtzeitig zu plakatieren vergessen, führte zu einem kleinen Theater-Skandal: die Leute wollten für die hohen Festpreise, die sie zahlten, auch ihren Gast haben, und da er ausblieb, wurden sie sehr unfestlich und liessen die Wut über den verlorenen Groschen aus.

Die festlichste Gabe aber war die Aufführung der Neunten unter Kapellmeister Winternitz, der den Geist Beethovens aus unserem Orchester und den singfreudigen Chormassen (Steirischer Sängerbund, Grazer Singverein) beschwor. Diesem Feste schloss sich das Hugo Wolf-Konzert an (Penthesilea, Feuerreiter, Elfenlied), das Kapellmeister Weigmann leitete — nur dass die Chor-

werke allesamt klanglich nicht ins Grosse wirkten, weil sie eben auf der Opernbühne, nicht auf dem Konzertpodium gesungen wurden. Dies um so bedauernswerter, als die Musikbegabung der Steiermark sich am beredtsten in unseren warmen, klingenden Stimmen ausspricht. Den Beschluss machten vier Preischöre, die, ebenfalls im Theater, teilweise unter der Leitung der Komponisten selbst aufgeführt wurden, und zwar „Sommernacht", Männerchor von Emil Burgstaller (4. Preis, von der Stadt Graz), „Hymne an die Musik", Männerchor mit Orchester von Carl Sipek (3. Preis, von der Stadt Graz), „Ode an das Feuer", gemischter Chor mit Orchester von Carl Senn (2. Preis, vom Lande Steiermark) und „Wintersonnenwende", gemischter Chor mit Orchester von Carl Führich (1. Preis, vom Kaiser von Österreich). Das Publikum gab dem Chore des letzten Preises den ersten Preis, weil er der schlichteste war, und im allgemeinen darf man die Preise wohl als Aufmunterungspreise betrachten: die Chöre sind jeder auf seine Art solide Musik; wenn man aber durch einen Wettbewerb die Produktion gefördert wissen wollte, so zeigte es sich, dass die Wettbewerber bis jetzt alle von der Produktion gefördert waren: es gelangen ihnen Verse in einer Sprache, die für sie dichtet und denkt.

Durch die Opernvorstellungen, zwischen denen zwei Chorkonzerte standen, bekam das Fest einen zwieschlächtigen Charakter. Auch war es nicht örtlich so fest basiert, wie etwa das Mannheimer Musikfest auf der Mannheimer Symphonie-Schule, künstlerisch nicht so einheitlich, in der Festtechnik nicht so fix organisiert wie dieses; ja, das Starwesen (oder -unwesen) zeigte an einem charakteristischen Zufalle seine gefährlichste Seite. Kurz, es war ein Experiment, das, so Schönes es auch zeitigte, doch als Hauptgewinn die Lehre zurückliess: Musikfeste soll man nicht „machen", weil ohnehin zu viel Musik gemacht wird; nur wenn sie einen inneren Anlass haben, oder autochthon sind, d. h. aus der Heimaterde wie die Quellen aus den Felsen springen, haben sie Sinn und befruchtende Kraft. Dr. Ernst Decsey

STUTTGART

Das achte Stuttgarter Musikfest. — Zuerst das Programm, die Werke: am ersten Abend, altem Brauch gemäss, ein Oratorium von Händel, der „Messias". Vielleicht könnte auch einmal Beethovens Missa an die Reihe kommen? Der zweite Abend stand unter dem Zeichen Bachs und Bruckners. Von Bach die 80. Kantate: Ein feste Burg, von Bruckner Neunte Symphonie und Tedeum. Dazwischen das Violinkonzert von Brahms und Liszts Präludien. Etwas zuviel des Guten für Einen Abend. Die Konzertgattung, die den ganzen Winter reichlich, allzu reichlich vertreten ist, nimmt einem Musikfest den Charakter des Ausserordentlichen, wenn nicht etwa eine aussergewöhnliche Wahl getroffen wird (z. B. Bläserstückel). Statt der „Präludien" hätten wohl zur Abwechslung die „Festklänge" oder etwas anderes auftauchen können. Auch das Meistersingervorspiel, das den dritten Abend eröffnete, erscheint zu oft und nicht immer im rechten Zusammenhang. Wenn Arien und Lieder darauf folgen, ist es schwerlich in Wagners Sinn. Liszts Es-dur Konzert, Ernst H. Seyffardts „Schicksalsgesang", R. Strauss' „Taillefer" vervollständigten die bunte Reihe. So mancher Wunsch noch offen bleibt, so war das Programm besonders des zweiten Abends ein grosser Fortschritt gegenüber früheren Festen. In bezug auf die Ausführung ist kein einziger Missgriff, kein Ungenügen zu verzeichnen. Zum Chor von 468 Mitwirkenden vereinigten sich der Klassische, der Lehrergesangverein (beide leitet S. de Lange), der Neue Singverein (Ernst H. Seyffardt), der Theaterchor (A. Doppler), der Schubertverein Cannstatt (H. Rückbeil). Den „Messias" dirigierte S. de Lange mit ungewohntem Temperament; es freut mich aufrichtig, die Aufführung rühmen

zu dürfen. An der Orgel sass der bedeutende Organist Heinrich Lang. Dem „Messias" lag im ganzen Mozarts Fassung zugrunde; von Chrysander, der beim vorigen Fest für „Deborah" massgebend war, ist man wieder zurückgekommen. Ernst H. Seyffardt hatte mit seinem edel-schönen „Schicksalsgesang", den er selbst dirigierte, den verdienten warmen Erfolg. Alle andern Chor- und alle Orchesterwerke leitete Pohlig mit meisterhafter Sicherheit und hinreissendem Feuer. Den „Taillefer" brachte er in glänzender Aufführung heraus; das Werk ist nicht geeignet, wie die Verherrlichung der Nekrophilie, Entrüstung zu erregen, weckt aber einige neue Zweifel an der Unmittelbarkeit und absichtlosen Reinheit der Straussschen Schaffensweise. Hat jemand innerlich viel durchgemacht, der den Kampf so äusserlich auffasst oder nur äusserliche Kämpfe illustriert? Sobald Strauss aufhörte, an die Menge zu appellieren, würde z. B. auch die auffallende Schonung seitens des „Simplizissimus" aufhören. Die eigentlichen Ereignisse und Erlebnisse des Festes verdanken wir dem zweiten Abend: Bach und Bruckner. Kantate, neunte Symphonie und Tedeum hatten bedeutenden Erfolg, den bedeutendsten die Neunte Symphonie, die vom Orchester (107 Mitwirkende) höchst plastisch und ausdrucksvoll gespielt wurde; Pohlig erntete stürmische Huldigungen. Das Solistenquartett bestand aus Frau Bopp-Glaser (Stuttgart), die alles, auch Bach, auswendig sang, Frau von Kraus-Osborne, die gleich im „Messias" aller Herzen gewann, Herrn Senius (Petersburg), einem stimmkräftigen und intelligenten Tenoristen, und Dr. Felix von Kraus, in dem sich stimmliche, gesangliche, seelische, geistige Qualitäten zu einer Ausnahmeerscheinung verbinden. Das Künstlerpaar von Kraus feierte am dritten Abend mit Liedern von Hugo Wolf, Brahms, Cornelius, Schubert grossartige Triumphe. Im „Messias" sang die Sopranpartie Frau Geyer-Dierich (Berlin); für die erkrankte Lilli Lehmann trat Frau Plaichinger (Berlin) ein. Als einheimische Kräfte wurden Wendling und Pauer gefeiert. Den Herzog Wilhelm im „Taillefer" sang Herr Weil von der Stuttgarter Hofoper. Dr. Karl Grunsky

PARIS

Vom 25. bis 29. Mai fanden in der Grossen Oper fünf historische Russenkonzerte statt. Man hatte das beste der für Paris neuen Stücke für das Ende des fünften Konzerts aufgehoben und erreichte so einen glänzenden Abschluss. Rimsky-Korssakow's „Sadko" ist zwar als symphonisches Gedicht schon lange populär im Konzert Chevillard, aber die dramatische Bearbeitung und Erweiterung war noch unbekannt. Das am Hofe des Meerkönigs spielende Bild, wo der Guslaspieler Sadko alle Welt in Taumel versetzt, bis der heilige Nikolaus die Ruhe wieder herstellt, hat durch die Hinzufügung des vokalen Teiles an musikalischer Bedeutung gewonnen, ist aber doch sehr konzertmässig geblieben. Der beste Petersburger Tenor Matwejew wirkte nur hier mit und liess den diesmal fehlenden berühmten Bassisten Schaljapin, der auch im Konzertsaal nur Theatersänger ist, leicht vermissen, zumal auch der Bassist Kastorsky und der Bariton Filipow sich dem hervorragenden Sopran der Frau Tscherkasskaja würdig anschlossen. Nur der grossartige Alt der Frau Sbrujewa fehlte uns hier. In diesem Konzert wurde auch Tschaikowsky endlich ohne Rückhalt beklatscht, und zwar für ein ziemlich national gehaltenes Arioso aus der „Zauberin", das ebenfalls Frau Tscherkasskaja vortrug. Wenn wir die fünf Konzerte nach ihren Ergebnissen zusammenfassen, so finden wir bloss drei grosse Symphonieen, die zweite von Tschaikowsky, die zweite von Tanejew und die zweite von Skriabin. Keine wurde sehr günstig aufgenommen, am wenigsten die jüngste der drei, das an verschrobenen Harmonieen überreiche Werk Skriabin's, das im Aufbau willkürlicher ist, als es irgend ein Stück Programmusik sein könnte. Die vierte Symphonie Tschai-

kowsky's und die vierte Symphonie Glazounow's standen zwar ursprünglich auch auf dem Programm, wurden aber mit gutem Bedacht durch die weniger schwerwiegenden, aber geniessbareren symphonischen Gedichte der gleichen Komponisten „Francesca da Rimini" und „Im Frühling" ersetzt. Die Programmusik bildete überhaupt den Glanzpunkt in den meisten der fünf Konzerte: „Die Weihnachtsnacht", „Zar Saltan", der „Berg Triglaw" von Rimsky, die „Francesca" von Tschaikowsky, „Im Frühling" und „Im Mittelalter" von Glazounow, „Baba-Jaga" von Liadow und vor allem die von Chevillard musterhaft und sogar auswendig dirigierte „Thamar" von Balakirew. Die neueste russische Schule sucht zwar von der nationalen Programmmusik wieder zur absoluten Musik zurückzukehren, aber, was wir in diesen fünf Konzerten davon gehört haben, hat uns nur geringes Vertrauen eingeflösst. Es muss freilich dabei in Betracht gezogen werden, dass sich diese Tonsetzer mit Vorliebe dem Klavier widmen, und dass die Akustik der Grossen Oper diesem Instrument besonders ungünstig ist. Joseph Hofmann, der über einen ausgezeichneten vollen Anschlag verfügt, opferte sich umsonst für die Klavierkonzerte von Liapunow und Skriabin auf, und Rachmaninow, der Urheber des vielbeliebten Präludiums, war noch unglücklicher mit dem eigenen Klavierkonzert in c-moll. Unter den zahlreichen Opernfragmenten machten nächst dem Bilde aus Rimsky's „Sadko" die aus Borodin's „Fürst Igor" den besten Eindruck. Dieses Werk wird nun auch unbedingt nächstes Jahr dem Spielplan der Grossen Oper einverleibt werden. Glinka's „Russlan" klang veraltet, Mussorgsky's „Boris Godunow" und „Chowantschina" sind so dramatisch-deklamatorisch, dass man da kaum noch von Musik sprechen kann. Cui war durch ein gar zu kurzes Fragment aus „William Ratcliff" ungenügend vertreten. Die Gattung des Oratoriums wies nur die Frühlingskantate für Bassolo und Chor von Rachmaninow auf, die trotz der persönlichen Leitung des Komponisten keinen bestimmten Eindruck hinterliess. Eine wesentliche Erschwerung des Verständnisses aller Leistungen verschuldeten die zahlreichen, ungenügend angezeigten Wechsel des Programmes und seine unverständige Abfassung. Ein ganzes Buch mit zahlreichen Illustrationen war zwar als Programm ausgegeben worden, aber gerade das Nötigste, die Erklärung der auf russisch gesungenen Texte, fehlte vollständig. Der Wirrwarr war auch noch im letzten Konzert so gross, dass ein von Arthur Nikisch geleiteter anmutender kleiner Orchestersatz, der nicht auf dem Programm stand, von meinem Nachbar zur Rechten Tschaikowsky, von dem zur Linken Glazounow, von mir Cui zugeschrieben wurde. Schliesslich war es die „Baba-Jaga" von Liadow. Felix Vogt

MANNHEIM

Jubiläums-Musikfest. — Mannheim, die rasch aufgeblühte Handels-, Industrie- und Kunststadt am Neckar und am Rheine, steht, seitdem der Mai ins Land gezogen kam, im Zeichen der Feste. Dreihundert Jahre sind es her, dass Mannheim zur Stadt erhoben ward, und so feiert man das Jubiläum der dreihundertjährigen Stadt durch eine internationale Kunst- und grosse Gartenbau-Ausstellung, deren Pforte schon am 3. Juni der millionste Besucher passierte. Festspiele im Hoftheater, ein Fest für die Vertreter der Presse, zahlreiche Kongresse und festliche Veranstaltungen aller Art fanden schon statt. Einen Glanzpunkt all dieser Feste bildete das Jubiläums-Musikfest, das in den Tagen vom 31. Mai bis 4. Juni das Interesse weiterer Kreise erregte. Wenn eine Stadt wie Mannheim — einst die Residenz des kunstsinnigen Kurfürsten Karl Theodor — auf seine dreihundertjährige Vergangenheit zurückblickt, so liegt der Gedanke nahe, auch dem Jubiläums-Musikfeste einen historischen Charakter zu geben. Und so geschah es auch. Die beiden ersten Festkonzerte stellten die Entwicklung

der Orchestermusik dar, der Symphonie; die beiden letzten waren der Vokalmusik gewidmet, sie brachten neue und neueste Chorwerke und die Entwicklung des deutschen Liedes in den letzten zwei Jahrhunderten zur Veranschaulichung. Das erste Konzert knüpfte an die Komponisten der Mannheimer Symphoniker des 18. Jahrhunderts an. Die Forschungen Riemanns haben ergeben, dass die Mannheimer Musiker Johann, Karl und Anton Stamitz, Anton Filtz, Franz Xaver Richter, Christian Cannabich u. a. das Bindeglied darstellten zwischen dem Stile Bachs und Händels einerseits und den Wiener Klassikern Haydn, Mozart und Beethoven andererseits. Johann Stamitz, das Haupt der Schule und der Begabteste unter allen, setzte an die Stelle des konventionellen, feierlich-breiten Stils den individualisierten der thematischen und dynamischen Kontraste. Er gab der thematischen Durchführung die Richtung, die Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, selbst Joh. Christian Bach übernahmen, und so darf man wohl behaupten, dass Mannheim die Geburtsstätte des klassischen Stils der Orchestermusik ist. Der Stil der Mozartschen, Haydnschen und Beethovenschen Kompositionen findet sich bei Stamitz und Filtz fix und fertig vor, und als Stamitz starb, hatte weder Haydn noch Mozart seine erste Symphonie geschrieben. Das Programm des ersten Konzertes stellte nun die Namen Richter, Stamitz, Cannabich, Haydn und Mozart nebeneinander. Unter der sehr temperamentvollen Leitung Peter Raabes wurde zunächst eine Richtersche Symphonie in A-dur gespielt. Sie ist noch dreisätzig, ohne Menuett, zeigt eine geschickte Behandlung der Hörner und Oboen, eine flüssige Melodik und bemerkenswerte kontrapunktische Ansätze, auch frappante Ausweichungen. Cannabichs Konzert für Flöte, Oboe und Fagott mit Orchesterbegleitung weist keinen tieferen musikalischen Gehalt auf, dagegen eine sehr gewandte formale Arbeit; es gab den Solisten (die Hofmusiker Wernicke, Lorbeer und Lenzer) reichliche Gelegenheit, sich als vortreffliche Bläser zu zeigen. Weit interessanter erschienen die Kompositionen von Stamitz, zwei Orchestertrios und eine Symphonie in C-dur. Die Orchestertrios — dreistimmige Symphonieen in der Form des Sonatensatzes — mit Cembalobegleitung enthalten das Menuett; die Führung der Stimmen ist selbständig, die Dynamik reich schattiert, Thematik und Dynamik kontrastieren lebhaft, originelle Modulationen und längere Moll-Episoden erinnern an Mozart und Haydn. Das Trio in B-dur ist ein reizendes Werk, das gar nicht veraltet klingt. In der Symphonie sind Trompeten und Pauken eingeführt, sie enthält einen sehr volkstümlichen und hübschen langsamen Satz und ein prächtiges Menuett; das Prinzip des Kontrastes leuchtet aus allen Sätzen, Modulationen und Durchführung sind reich. Unmittelbar nach dieser kurpfälzischen Musik folgte die Symphonie in D-dur (No. 4) von Haydn. Der Mannheimer Stil findet sich darin zur Klassizität verklärt; als Mozart und Haydn mit ihren Werken erschienen und die Mannheimer Hofkapelle mit dem Hofe nach München übersiedelte, verblasste der Stern der Mannheimer Kunst, die einstens die Verleger und die Presse in Paris, Amsterdam und London intensiv beschäftigte. Mozarts konzertante Symphonie in Es-dur für Violine und Viola mit Orchester gab Marteau und Casadesus Gelegenheit, ihre grosse Kunst zu entfalten; sie spielten trefflich zusammen, stilistisch vornehm und technisch virtuos. Das Hoftheaterorchester, von Raabe frei aus dem Gedächtnisse geleitet, hielt sich den ganzen Abend äusserst wacker. Das zweite Konzert dirigierte Ferdinand Löwe aus Wien, noch ein Schüler Bruckners, mit dessen Achter Symphonie (in c-moll) der Dirigent einen riesigen Erfolg erzielte. Er verstand es, die Themen meisterlich aus dem Orchester aufsteigen zu lassen; Scherzo und Andante wurden herrlich wiedergegeben, und die beiden Ecksätze imponierten durch Klarheit bei aller Wucht der Polyphonie. In der Fünften Symphonie Beethovens liess der erste Satz etwas kühl, es fehlte

hier an temperamentvollem Gestalten, dagegen lag über dem Andante eine ergreifende klassische Ruhe. Die beiden Endsätze liessen den Dirigenten aus sich herausgehen, und als endlich das jubelnde Dur dominierte, wusste Löwe alle Kräfte des grossen Orchesters (Hoftheater- und Münchener Kaimorchester) zu entfesseln. Zwischen den beiden Symphonieen stand das vornehm geartete Doppelkonzert für Violine und Violoncello von Brahms. Die Solisten waren Henri Marteau und Hugo Becker, deren Spiel und Zusammenspiel von idealer Schönheit und Einheitlichkeit war. Das zweite Konzert und dessen glänzender Verlauf bildete den Höhepunkt des Festes. Dirigent, Solisten und Orchester rissen zur Bewunderung hin. Die Graner Festmesse von Liszt eröffnete das dritte Konzert. Wieder waren die beiden Orchester vereinigt, der Chor zählte annähernd 1000 Stimmen, als Solisten hatte man Tilly Cahnbley-Hinken, Helene Wehrenfennig, Felix Senius und Alexander Heinemann berufen. Dirigent des Chorkonzerts war Hofkapellmeister Kutzschbach von hier. Die Messe wurde in allen Teilen vortrefflich zur Aufführung gebracht. Der mächtige Klangkörper, von Musikdirektor Haenlein durch die Orgel verstärkt, funktionierte ohne Tadel, die einzelnen Teile kamen durchaus charakteristisch in bezug auf ihre Grundstimmung zur Ausführung, der Chor klang glänzend und mächtig, das Soloquartett erwies sich stimmlich und künstlerisch als ein erstklassiges, und das Orchester spielte unter der feinsinnigen und umsichtigen Leitung geradezu musterhaft. Als zweite Nummer gelangte eine Novität zur Uraufführung, Theodor Streichers „Exequien der Mignon". Das Werk stellt eine Vertonung der eigenartigen Gesänge aus dem achten Kapitel des achten Buches von „Wilhelm Meisters Lehrjahren" dar, die ja auch Schumann schon komponierte. Das Werk ist originell, die Harmonik modern und kühn wie die Modulationen. Die Musik trifft die Stimmung der Dichtung sehr gut, aber das Streben, dieser Stimmung gerecht zu werden, verleitete den Komponisten zum Gesuchten. Der Chorsatz bietet sehr grosse Schwierigkeit hinsichtlich der Treffsicherheit, der Kinderchor ist von Kindern kaum zu bewältigen. Die vielfache Kombination der Stimmen zu Doppelchören verschiedener Art, die Teilung in sichtbare und unsichtbare Chöre erschweren eine vollendete Aufführung ungemein, weil es zu schwer ist, den Kontakt der einzelnen Faktoren festzuhalten. Die Wiedergabe konnte aus diesen Gründen keine vollkommene sein, so tüchtig sich auch der gemischte Chor und das Orchester hielt. Immerhin hatte die Novität einen ehrenvollen Erfolg, der Komponist durfte auf dem Podium erscheinen. Mit der Krönungskantate des vor Jahresfrist verstorbenen Constanz Berneker schloss das Konzert. Für das Werk wurde viel Reklame gemacht, die es indessen keineswegs rechtfertigte. Der Komponist schrieb einen gediegenen Chor- und Fugensatz, behandelte auch die Choräle recht individuell; die Arien dagegen sind konventionell, aus dem Ganzen leuchtet keine ursprüngliche schöpferische Kraft, die Musik weiss nicht zu fesseln, der gediegenen Form fehlt der originelle und packende Inhalt. Die Kantate wurde vorzüglich zur Durchführung gebracht; das schon genannte Soloquartett bewährte sich auch in dieser seiner Aufgabe.[1]) Im deutschen Liede klang das Fest aus. Seine Anfänge repräsentierten J. A. P. Schulz, Zumsteeg und Reichardt,

[1]) Wir können, im Gegensatz zu der Meinung unseres geschätzten Referenten, nicht umhin, anzunehmen, dass die Wiedergabe von den bemerkenswerten Qualitäten des Bernekerschen Werkes vielleicht kein völlig erschöpfendes Bild zu geben geeignet war. Wie uns von anderer Seite, die die Aufführung in Gumbinnen, Tilsit und Königsberg zum Vergleiche heranzuziehen in der Lage ist, bestätigt wird, liess die Ausführung in Mannheim zu wünschen übrig. Anmerkung der Redaktion

seine gelegentliche Pflege Mozart und Beethoven, seine denkwürdige Weiterbildung Schubert und Loewe, Schumann und Brahms, seine höchste Vollendung Hugo Wolf. Frau Culp war erkrankt; so bestritten Fräulein Lammen und die Herren Senius und Heinemann das allzu reichhaltige Programm, auf dem bei besserer Einteilung auch Robert Franz, Peter Cornelius und Richard Strauss ein Plätzchen hätten finden müssen. Heinemann gebührt die Palme, er sang seine Lieder und Balladen herrlich; auch die übrigen Solisten bewährten ihren anerkannten guten künstlerischen Ruf. In den Quartetten von Reichardt und Brahms vertrat Fräulein Wehrenfennig die Altpartie erfolgreich. Ferdinand Löwe begleitete am Flügel äusserst gewandt und feinsinnig. Karl Eschmann

STRASSBURG

II. Elsass-Lothringisches Musikfest. — Als Abschluss und Krönung einer Saison, die — bei dem bestehenden Konzertdirigenten-Interregnum — (die Konservatoriumsdirektor-Frage ist immer noch nicht gelöst), an Höhepunkten nicht eben reich war, brachte das Musikfest noch einen anerkennenswerten Aufschwung in das hiesige Kunstleben, für das solche Anregungen sicher ein förderndes und befruchtendes Moment sind. Liegen doch gerade in Strassburg bei der Zweisprachigkeit der oberen Gesellschaftsschicht und bei den begreiflicherweise stark frankophilen Neigungen des eingeborenen Elements auf künstlerischem Gebiete die Verhältnisse für das Zustandekommen eines einheitlichen hervorragenderen Unternehmens ganz besonders schwierig. Dass sie jedoch zu meistern sind, hat das vor zwei Jahren mit so grossem Erfolg stattgehabte I. Musikfest gelehrt, und trotz des verhältnismässig kurzen Zwischenraumes — ob sich der zweijährige Turnus auch für die Zukunft wird aufrecht erhalten lassen, muss die Erfahrung lehren — fand auch das zweite eine sehr starke Anteilnahme seitens aller Bevölkerungsschichten aus allen Teilen des Reichslandes und seiner Nachbarländer – Baden, Schweiz usw. Dass man im Programm usw. auf die Eigentümlichkeit des Grenzlandes, wo die Kulturen zweier grosser Nationen sich berühren, angemessene Rücksicht nimmt und der französischen Kunst, in der ein Teil der Bevölkerung gross geworden ist, einen gebührenden Anteil einräumt, wird jeder billig Denkende gutheissen; das kann mit der Würde der Kunst und der Nation völlig in Einklang gebracht werden, und die Überempfindlichkeit solcher Altdeutscher, die päpstlicher sein wollen, als der Papst und schon von „Chauvinismus" reden, wenn man konstatiert, dass man diesmal die Anleihe an Frankreich besser auf einem anderen Gebiet, als dem beim ersten Male berücksichtigten des Oratoriums („Béatitudes"), hätte machen können, ist ebenso unangebracht, wie eine gewisse, in Elsass-Lothringen nur zu sehr grassierende renegatenhafte Ängstlichkeit, die sich z. B. auch geniert, wie u. a. vom Schreiber dieses vorgeschlagen, das Tonkünstlerfest des „Allgemeinen ‚Deutschen' (shoking) Musikvereins" einmal mit einem hiesigen Musikfest zu verbinden, wiewohl man weiss, dass der Verein sich gegen die Kunst des Auslandes keineswegs abschliessend verhält. Aber grosszügigere, über die Grenzen der Kirchturmspolitik hinausgehende Kunstanschauungen stossen bei den hiesigen Zuständen noch auf überaus zähen Widerstand. Das empfindet niemand bitterer, als der Kritiker, der von höheren Kunstidealen durchdrungen, hier den Masstab unserer sonstigen deutschen Kunstzentren anlegt, dabei aber von solchen, die gewohnt sind, die Kritik nur als die gehorsame Dienerin des Kunstnotablentums zu ästimieren und ihr als einziges Recht das der Lobhudelei zuzuerkennen, aufs grimmmigste befehdet wird. Dass sogar Universitätsprofessoren sich unter den Kämpfern — gegen die Freiheit der Kritik befinden, gibt der Sache einen besonders pikanten Beigeschmack.

So brachte also der erste Abend des Festes ein Werk französischen Ursprungs, eine der markantesten Schöpfungen romanischen Geistes, dabei aber doch mit Elementen deutscher Kunst in nicht geringem Masse durchsetzt, die Berliozsche „Damnation de Faust". Das Werk, das ja speziell in Berlin auch bühnenmässig vorgeführt worden ist — was ihm meinem Empfinden nach nicht zum Vorteil gereichen kann — gehört zu denen, die je nach dem Standpunkt des Hörers die verschiedenartigste Beurteilung erfahren haben. Während die einen sich an dem bunten Kaleidoskop erfreuen, das der geniale, aber bizarre Tondichter, der seiner Zeit vorausgeeilte Begründer der modernen Orchestersprache, der erste Schöpfer einer „Stimmungsmusik" (man vergleiche das rein musikalisch eigentlich unmögliche Gretchen-Lied vom „König von Thule") vor ihnen ausbreitet, nehmen andere an der so ungemein äusserlichen Behandlung des Stoffes nicht mit Unrecht Anstoss und vermissen das einheitliche Band, das die locker aneinandergereihten Szenen innerlich verknüpfen sollte, das Bestreben, den Stoff von innen heraus zu gestalten. Um nur ein Beispiel zu nennen: die Idee, Fausts Verzweiflung und Mephistos Hohn (Szene 17) durch völlig nichtssagende leere Hornfanfaren begleiten zu lassen, wirkt geradezu ärgerlich. Ein genaueres Eingehen auf das allbekannte Werk erübrigt sich natürlich an dieser Stelle, und ich beschränke mich auf die Würdigung der Aufführung, die im ganzen als eine glänzende bezeichnet werden durfte. Stand sie doch auch unter Leitung von Édouard Colonne, dem bekannten Pariser Vorkämpfer für „höhere" Musik, dem eine spezielle Kennerschaft Berlioz' nachgesagt wird, wie er sie hier auch schon früher durch eine Interpretation der „Phantastischen Symphonie" bewährt hatte. Trotz herannahenden Alters ist der französische Meister noch von jugendlicher Lebhaftigkeit und Elastizität, und so war namentlich nach dieser Richtung, der Belebtheit der Tempi und dem Elan der Leidenschaft seine Auffassung eine recht wirkungsvolle. Allerdings — die Detailarbeit in die Einzelheiten hinein, das Aufsuchen feiner Züge im Rahmen des Ganzen, die Modifikation von Tempo und Tonstärke innerhalb der Sätze ist bei den französischen Kapellmeistern bei weitem nicht diejenige, wie sie unsere deutschen Meisterdirigenten auszeichnet. Es wird mehr aufs grosse Ganze, auf den glänzenden Gesamteffekt hingearbeitet, als auf Charakteristik auch im Kleinen. Die Solisten waren selbstverständlich französischen Ursprungs (das Werk wurde, wie es sich gehört, im Urtext gesungen). Dalmores, der Tenor, ist ein Sänger mit hellstrahlender Höhe und durchdringender Kraft, etwas an Ernst Kraus erinnernd, der freilich durch den Kult des Fortesingens am Klang der Mittellage schon etwas gelitten hat; Henri Albers besitzt schöne Stimmmittel, wenn auch mehr baritonal, als es der Basscharakter des Mephisto erfordert hätte, und enttäuschte etwas durch eine gewisse, recht wenig diabolische „Pomadigkeit". Mad. Buisson entzückte durch die Lieblichkeit ihres Organs und Vortrags. Die Wiedergabe der kleinen Soli durch hiesige Kräfte war unzulänglich — und das waren die einzigen Vertreter einheimischer Kunst bei diesem „elsass-lothringischen" Musikfeste! Über die Zweckmässigkeit der Verwendung heimischer Künstler bei derartigen Gelegenheiten werden die Ansichten wohl auch auseinandergehen: ihr völliges Ausschalten dürften aber doch nur wenige billigen, denn ein Ort ehrt schliesslich sich selbst, wenn er diejenigen, die sonst uneigennützig sein Kunstleben verschönern, auch einmal vom festlichen Piedestal zu einem universelleren Publikum reden lässt. So dürfte es z. B. ein Unikum sein, dass die Feststadt nicht einmal einen Dirigenten stellte: haben wir zurzeit (wie eingangs erwähnt) auch keinen erstklassigen in unsern Mauern, so hätten doch die Leiter der Vorproben, Münch und Gorter, wenigstens einige Berücksichtigung verdient. Einheimisch war nur das Orchester (das städtische, verstärkt durch hiesige Kräfte und den Streicher-

chor aus Darmstadt), das sich in den anstrengenden Tagen vortrefflich hielt, und der Chor, der in Rücksicht auf das zu kleine Podium des sonst recht schönen, nur der Orgel noch entbehrenden Sängerhaussaales nicht besonders stark (nicht viel über 200 Stimmen), aber leider auch nicht besonders auserlesen war, und daher keine eigentliche „Festwirkung" bot.

Den Gipfel des Festes bedeutete der zweite Abend, der mit Steinbach am Pulte nur Werke von Bach, Beethoven und Brahms enthielt. Vom ersten war es das dritte Brandenburgische Konzert für geteiltes Streichorchester, das von Steinbach mit einer vielleicht der Zeit des würdigen Thomaskantors selbst fremden, aber faszinierend wirkenden Differenzierung der Nüancen und energischen Lebhaftigkeit des Tempos genommen wurde. In schönem Gegensatz dazu stand die weihevolle Ruhe, mit der, von Messchaert's stilistisch unübertrefflicher Kunst vorgetragen, die Kreuzstabkantate ertönte; der Sänger, der ausserdem noch sechs Brahmslieder in vollendetem Vortrag (nur die „Feldeinsamkeit" etwas zu unruhig) spendete, wird an Überlegenheit der Verschmelzung von Ton und Wort bzw. Idee wohl kaum von jemandem übertroffen, wenn auch sein Organ nicht zu den „grossen" gerechnet werden kann, sondern eine gewisse ätherische Schlankheit, etwas unirdisch verklärtes angenommen hat. Seine in ihrer Art ideal das Wesen der Kunst verkörpernden Gaben fanden enthusiastischen Beifall. Von Beethoven machte die Egmont-Ouvertüre, in monumentaler Breite hingestellt, einen mächtigen Eindruck, nicht minder das Violinkonzert, das der Wiener Geiger Rosé mit weicher Schönheit und reifer Auffassung vortrug, und dessen sonst fast stets verschluderter Orchesterpart, von Steinbach mit symphonischer Hingabe herausgearbeitet, fast wie eine Neuoffenbarung wirkte. Mit Steinbachs bekannter Glanzleistung, der Brahmsschen e-moll Symphonie, schloss der eindrucksreiche Abend. Die Art und Weise, wie der Kölner Dirigent mit absoluter Versenkung in jeden Atemzug des herrlichen Gebildes all die männliche Schönheit, den Zauber dieses an musikalischer Logik fast unübertroffenen Ausbaues herausholte, stellt ihn unter die ersten Interpreten der Jetztzeit, zu denen, die das Unmittelbare, Intuitive, nicht Gekünstelte der Vermittlung in der Hand haben und damit Wirkungen erreichen, die einer Berührung mit dem Genius der Kunst gleichen. Und ohne chauvinistisch zu sein: wen hat das Ausland solchen Führern, wie wir sie doch in ganzer Anzahl besitzen, an die Seite zu stellen?

Der dritte Abend fiel gegen den auch im Aufbau des Programms wohlgelungenen zweiten unstreitig etwas ab, teilweise gerade wegen seines weniger geratenen programmatischen Aufbaues. Ich führe sein Programm an, den Lesern das Urteil überlassend, ob es denjenigen Anforderungen entspricht, die man heutzutage an den Stil besonders einer festlichen musikalischen Darbietung mit Recht stellt: 1. Symphonie Es-dur Bruckner. — 2. Symphonische Phantasie (Schwermut-Entrückung-Vision) Volkmar Andreä. — 3. Faustouvertüre Wagner. — 4. Klavierkonzert E-dur d'Albert. — 5. Arie der Zerline (!) Mozart. — 6. XIII. Psalm Liszt. Die Brucknerschwärmerei, wie sie heute manchenorts Mode geworden ist, vermag ich nicht zu teilen. Das formelle, kontrapunktische Geschick des Wiener Organisten vollständig zugegeben: sein thematischer Inhalt und seine musikalische Logik im höheren Sinne stehen nicht auf der Höhe, die wahrhaft zu fesseln und zu interessieren weiss, und verraten — ich wenigstens kann mich dieses Gefühls nicht erwehren — die niedere Stufe allgemeiner Bildung, die eine Persönlichkeit erst über das Niveau des Durchschnitts heraushebt, und die durch rein technische Vorzüge nie aufgewogen werden kann. So wirkt für mich das Adagio jener Symphonie, deren „Romantik" ich zudem durchaus nicht empfinden kann, schlechterdings langweilig —

seine breite Geschwätzigkeit, seine schleppende, alle Augenblicke abreissende Erfindung, und auch das Finale, wo seine Manier des Nebeneinander- statt Ineinander-Komponierens ebenfalls krass hervortritt, ermüdet auf die Dauer. Es ist meines Erachtens nicht Undank oder Verständnislosigkeit, die Bruckner nicht recht hat aufkommen lassen, sondern das berechtigte Gefühl, dass er trotz unzweifelhaft vielfach recht schöner Ideen und vor allem trefflicher Behandlung des Orchesters inhaltlich nicht genügend Hochstehendes bietet und den Vergleich mit der in der Beschränkung weisen Grösse eines Brahms nicht aushält. Gänzlich andern Charakters, im Stile des hypermodernen Impressionismus (auch „Tonkünstlervereinsmusik" genannt!) ist das Werk des jungen Schweizer Komponisten, der in der gleichen leidenschaftlich-impulsiven Form, in der das Werk konzipiert ist, es auch selbst dirigierte. Er hat Strauss' Partituren eifrig studiert, und sucht sie stellenweise noch zu „überstraussen"; wann aber werden sich unsere jugendlichen Tonorgiasten endlich sagen, dass Orchestereffekte, wie z. B. ein minutenlanges Klopfen der Bratschen mit dem Bogen aufs Holz, nicht mehr Musik und eines vornehmen Komponisten im Grunde genommen unwürdig sind? Das teilweise ekstatische Werk mit seinem Tenoraufgebot, das erst gegen Schluss in gemässigtere Bahnen überlenkt, ist s. Z. in Frankfurt bei der Tonkünstlerversammlung aus der Taufe gehoben und auch an dieser Stelle besprochen worden; sein Effekt war mehr der eines gewissen Staunens als ein rein musikalischer. Hoffentlich wird aus dem „absurden Most" des talentvollen Zürcher Musikdirektors mit der Zeit noch ein geniessbarer Wein. Jedenfalls wurde durch dies Aufgebot modernen Orchesterraffinements die folgende Faustouvertüre einfach totgemacht, zumal da auch der Dirigent keineswegs das Mögliche aus ihr herausholte. Es tut mir leid, es sagen zu müssen, aber ich müsste lügen, wenn ich behaupten wollte, von Felix Mottl, den ich früher so oft genossen und bewundert (in Karlsruhe und Bayreuth), diesmal einen persönlichen Eindruck davongetragen zu haben. Einer, der unblasiert, musikfrohen Herzens, kein Revolutionär, sondern nichts als der Kunst getreuer Diener sein will, ist Eugen d'Albert, eine der erfreulichsten Erscheinungen im modernen Kunstgetriebe. Ohne Nietzsche-Prätentionen zieht er fröhlich singend seines Weges dahin und beschenkt uns mit einem frohen Werk nach dem andern, an dem ein jeder Hörer von Herzen seine Freude haben kann, mögen die hochwohlweisen Musikpäpste und Apostel der Kakophonie ihn auch in den Bann tun. Sein sommertagähnlich goldig-leuchtendes E-dur Konzert, von ihm selbst mit dem ihm eigenen Gemisch von Kraft und Poesie vorgetragen, einsätzig, in vier Abteilungen ein Hauptthema reizvoll variierend, knapp in der Form und prächtig im Klang, war das Hauptereignis des Abends. Danach die Zerlinen-Arie — difficile est, satiram non scribere! Den Beschluss des „bunten Theaters" bildete Liszts XIII. Psalm, ein Bekenntnis der katholischen ecclesia triumphans, nach der elegischen Einleitung des Solotenors gegen den Schluss glänzend aufgebaut, von festlich-frohem Klange, im Mittelsatz sogar an Mendelssohnsche Weichheit anklingend, mit breit angelegter Schlussfuge, ähnlich wie die Graner Messe mehr pomphaft als ergreifend, jedoch als Schlusseffekt, vom Ensemble schwungvoll vorgetragen, durch Dalmore's sieghaften Tenor gehoben, von durchschlagender Wirkung. So bot das Fest neben manchem, an dem ein verfeinertes Stilgefühl vielleicht sich etwas stossen konnte, viel des Schönen und Erhebenden, namentlich darin, dass es zeigte, was in Strassburg qualitativ geleistet werden kann oder könnte, wenn die rechten Leute an der Spitze ständen und nicht das Kunstnotabelntum, dem der rein künstlerische Standpunkt und seine Vertreter „unbequem" sind, überwucherte.

Dr. Gustav Altmann

LUZERN

Die VIII. Tagung des Schweizerischen Tonkünstlervereins, die am 2. und 3. Juni hier stattfand, vermittelte uns in drei Festkonzerten die Bekanntschaft mit einer stattlichen Anzahl von neuen Schöpfungen seiner Mitglieder. Das erste Konzert (Chor- und Orchesterwerke) wurde eingeleitet mit einer stimmungsvollen Komposition „Der Islandfischer", musikalischen Stimmungsbildern für Orchester, zu denen sich der aus der französischen Schweiz stammende, in München lebende Autor Pierre Maurice durch die Lektüre von P. Loti's gleichnamigem Roman angeregt fühlte. Die Hauptvorzüge des Werkes, das sich in seinen vier Sätzen als eine kurze Symphonie repräsentiert, liegen in einer ungemein feinen Instrumentation, die den lyrisch-melancholischen Grundton der Erzählung sehr gut wiedergibt. Einzelne Teile, besonders „der Hochzeitszug" und „die Erwartung", zeichnen sich durch Charakteristik in der Erfindung, geistreiche Farbenverwendung und schöne Melodik aus. Als ein begabter Komponist stellte sich der zum erstenmal öffentlich hervorgetretene, erst 22jährige Basler Karl Heinrich David mit einer Konzertphantasie für Violine und Orchester vor. Ist dieser auch keineswegs in gleichem Masse wie dem vorhergegangenen Werke gute Instrumentation nachzurühmen, so interessiert sie doch durch frisch empfundene und talentvoll verarbeitete Themen und einen starkes Temperament verratenden Aufbau. Gespielt wurde das stellenweise sehr schwierige Werk glänzend durch den jungen Luzerner Virtuosen Fritz Hirt. Die nächste Programmnummer brachte das Hauptwerk des ersten Konzertes, eine „Deutsche Messe" von Peter Fassbänder, dem Luzerner städtischen Musikdirektor, ein Werk, das schon in seiner äusseren Anlage eine gewisse Eigenart für sich hat. Fassbänder verwendet für die einzelnen Teile, wie „Kyrie", „Gloria", „Credo" usw. weltliche Dichtungen von Mörike, Goethe, Schiller und C. F. Meyer, die, an und für sich sehr schön, sich doch nicht so recht unter den Begriff „Deutsche Messe" zusammenbringen lassen. Musikalisch enthält das Werk viele prächtige Partieen und feinsinnige Gedanken sowohl bei der Anwendung der Chöre wie des Orchesters und zudem verrät es, dass Fassbänder auf dem ganzen Gebiet der Komposition zu Hause ist. Mit zum Besten, was uns das Fest bescherte, möchten wir die beiden „Gorki-Bilder" für Orchester rechnen, die der jugendliche Gustav Niedermann (Zürich) beisteuerte. Besonders das erste Bild lässt uns den Komponisten als einen kennen lernen, der weiss, was er will, und der auch mit den Ausdrucksmitteln des Orchesters geschmackvoll umzugehen versteht. Die nächste Nummer liess nochmals P. Fassbänder zu Worte kommen mit einer Arie aus seiner Oper „Gudrun", die von Frau Klein-Achermann, einer Luzerner Sopranistin, ausdrucksvoll und tonschön zum Vortrag gebracht wurde. Die Komposition hat viel Leben und Schwung ohne besondere persönliche Note. Als sehr tüchtiger Musiker zeigte sich der Basler Konzertmeister Hans Kötscher in seinem Konzert für Violoncello und Orchester, dessen dankbare Solopartie sein Kollege Willy Treichler mit sauberer Technik und schönem musikalischen Ausdruck spielte. Zwei Romanzen für Violine und Orchester vereinigten sich unter der letzten Nummer des ersten Festprogramms: die erste von dem in Mülhausen i. E. als Musikdirektor tätigen Schweizer J. Ehrhart, die zweite von E. Berthoud (Basel), einem Schüler Henri Marteau's. Beide Stücke hatten grossen Erfolg, der jedoch in erster Linie wohl dem Umstande zuzuschreiben ist, dass sie durch keinen Geringeren als Henri Marteau mit bekannter Meisterschaft zu Gehör gebracht wurden. Den Schluss des fast vierstündigen Konzertes bildete das aus Pietät für den vor 30 Jahren in der Schweiz gestorbenen Komponisten ins Programm aufgenommene Chorwerk „Nänie" von Hermann Goetz. Im zweiten Konzert

nahmen die Vokalkompositionen einen besonders breiten Raum ein; zunächst ein schlicht und anmutig gesetztes Duett für Sopran und Alt des Basler Klarinettisten Hermann Wetzel; dann ein hübscher Frauenchor mit Klavierbegleitung „Er ist's" von José Berr (Zürich). Von den Lieder-Kompositionen, die Paul Benner (Neuchâtel), E. Reymond (Genf), Emil Lauber (Neuchâtel) und Josef Lauber (Genf) beisteuerten, interessierten die Schöpfungen der beiden Brüder Lauber am meisten; besonders diejenigen von Emil Lauber machten mit ihrer charakteristischen Klavierbegleitung einen sehr guten Eindruck; sie sind in der Erfindung origineller als die Vesta-Lieder seines Bruders Josef, deren Begleitung für Harfe und ein Streichquartett gesetzt ist. Abgesehen von den aus früheren Jahren stammenden Walzern für Violine und Klavier von Friedrich Hegar, die durch Marteau hinreissend gespielt, stürmisch applaudiert wurden, durften sich zwei Komponisten in den Haupterfolg dieses Konzertes teilen: Henri Marteau mit einem Klarinetten-Quintett (a-moll, op. 13) und E. Frey mit Variationen für Klavier über ein hebräisches Thema. Marteau hat sein Werk dem berühmten Meininger Klarinettisten Richard Mühlfeld gewidmet, der im Verein mit dem Meininger Streichquartett auch die Ausführung in Luzern zugesagt hatte. Kurz vor dem Feste aber erlag der Künstler bekanntlich einem Herzschlage. In Dortmunder Musikern fand Marteau glücklicherweise tüchtigen Ersatz. Dieses Klarinettenquintett ist entschieden die beste Leistung, die der Genfer Geiger bisher als Komponist geboten hat. Es ist ein geistreiches, stilvolles Kunstwerk von intimem Reiz und mit feinen humoristischen Zügen ausgestattet. Dem 18jährigen, am Pariser Konservatorium gebildeten Aargauer E. Frey ist sowohl als Komponist, wie als Pianist trotz seiner Jugend künstlerische Reife zuzugestehen. Eröffnet wurde diese musikalische, wiederum etwas längliche Sitzung durch eine Sonate für Klavier von A. Veuve (Neuchâtel), die sich nicht gerade durch besondere Originalität auszeichnet, immerhin aber als das Werk eines ernsten Künstlers gerühmt werden darf. Als Liedersängerinnen traten die Damen: Johanna Dick, Nina Faliero-Dalcroze, Fetscherin-Siegrist, E. Sommerhalder, Maria Philippi und Debogis-Bohy erfolgreich auf den Plan. Über das dritte Konzert, das in der berühmten Hofkirche abgehalten wurde, müssen wir uns, um den uns zur Verfügung stehenden Raum nicht zu überschreiten, sehr kurz fassen. Das Programm bestand aus sechs Nummern: einer Phantasie für Orgel von O. Barblan (Genf), einer Motette für Tenorsolo, vier Frauenstimmen, gem. Chor und Orgel von P. Fehrmann (St. Gallen), einer Sonate für Violinsolo von P. Fassbänder (Luzern), zwei Streichquartettsätzen von K. Hess (Bern), einem Psalm 23 für gem. Chor von O. Barblan (Genf) und einer Doppelfuge für Orgel von Fr. Klose (Basel). In sämtlichen Nummern dieses Konzerts handelt es sich um Werke, die Interesse und Beachtung verdienen, auf die Doppelfuge Kloses, wohl eines der bedeutendsten schweizerischen Tonsetzer, darf man sogar weiteste Kreise mit Nachdruck aufmerksam machen, denn hier haben wir es mit einem gewaltigen Werke zu tun, das in seiner prächtigen harmonischen und kontrapunktischen Arbeit den Hörer unbedingt fesseln muss, zumal wenn sich der Komponist zu einigen Kürzungen versteht. Es bildete einen glänzenden Abschluss der diesjährigen Ausstellung von Werken schweizerischer Tonkünstler. Solistisch betätigten sich beim letzten Konzert in anerkennenswerter Weise die Herren Nicolai (Genf) und A. Hamm (Basel) in den beiden Orgelwerken und Herr R. Pollak in Fassbänders schwieriger Violinsonate. Vor dem offiziellen Konzert führte Stiftsorganist F. J. Breitenbach das berühmte Orgelwerk der Kirche in drei Stücken von César Franck, O. Barblan und C. Saint-Saëns vor.

Eduard Trapp

KIEL

Am 9. und 10. Juni fand hier ein Beethovenfest statt, dessen beide Konzerte der Privatdozent an der Kieler Universität Dr. Mayer-Reinach dirigierte. In einer voraufgegangenen Matinee spielte Artur Schnabel die As-dur Sonate op. 110 und die Eroica-Variationen (sowie später die prächtig durchgeführte Klavierpartie in der Chorphantasie) mit biegsamer Leichtigkeit, Energie und Klarheit. Schnabel und Messchaert sind als die beiden vornehmsten Kräfte des Festes zu bezeichnen. Letzter sang „Adelaide", „Wonne der Wehmut" und „Neue Liebe, neues Leben". Messchaerts Kunst ist völlig durchgeistigt. Er singt vor einer grossen Zuhörerschar, als sänge er für sich ganz allein und niemand hörte ihm zu. Er dient nur seiner Kunst. Ludwig Hess ist darin anders. Er vergisst nicht, sich selber dem Publikum bemerkbar zu machen. Seine Interpretation des Liederkreises „An die ferne Geliebte" war eine von Intelligenz getragene, wohldurchdachte Leistung. Therese Behr-Schnabel sang mit überzeugender Innerlichkeit, wenn auch mit ermüdet klingender Stimme sechs geistliche Lieder auf Texte von Gellert. — Das erste Chorkonzert wurde mit der wenig eindringlich, aber sauber gespielten „Coriolan"-Ouverture eingeleitet, der später die fünfte Symphonie folgte in einer Aufführung, die eine Reihe recht glücklicher Momente hatte. Der dritte und vierte Satz verpflichten zur Anerkennung. Der zweite Satz wurde gar zu rasch genommen, der erste Satz liess besonders nach der geistigen Seite hin manchen Wunsch unerfüllt. An Chorwerken standen auf dem Programm: die Chorphantasie und Kyrie nebst Gloria aus der Missa in C, op. 86. Diese Messenkomposition ist keineswegs von spezifisch kirchlichem Charakter, fesselt aber durch die geistvolle Arbeit und den Wohlklang. Der Höhepunkt liegt in dem ergreifend schönen „Miserere nobis." Der zirka 400 Mitwirkende zählende Chor hielt sich recht gut. Herr Reitz spielte das Violinkonzert. Seinem Spiel fehlt die Grösse des Tones und die Grösse der Auffassung, wird aber von spezifisch musikalischen Qualitäten getragen. Die Technik ist sauber entwickelt. Die Zeit wird die guten Anlagen zur Reife bringen. — Im zweiten Konzert eröffnete das Programm „Meeresstille und glückliche Fahrt". Wiederum ist die korrekte Art anzuerkennen, die im grossen und ganzen mit Gelingen angestrebt ward. Aber an Stimmungskraft konnte sich diese gewiss „dankbare" Komposition nicht messen mit der Aufführung der Trauerkantate (auf den Tod Josefs II.). Mit diesem Werk ist die beste Chorleistung verknüpft und eine in ihrer Geschlossenheit gelungene Reproduktion. Tilly Cahnbley-Hinken sang mit einer kecken Sopranstimme, die unverbraucht ist, aber der feineren Abtönung mehr zugänglich werden muss, die Klärchenlieder aus „Egmont". Die Solisten vereinigten sich zu dem „Elegischen Gesang". Edel und sorgsam wog jeder Solist seine Stimme gegen die anderen ab. Der Erfolg war eine Klangwirkung von grosser Schönheit. Die neunte Symphonie beschloss das Fest, war zwar als Höhepunkt an das Ende gestellt, erfüllte aber keineswegs die Ansprüche eines Kulminationspunktes. Das Orchester spielte sehr wacker, der Chor hielt sich brav, die Solisten taten das Ihre. Aber keine Linie ist diese Mayer-Reinachsche Leitung über die Bravheit hinausgegangen, die den faustischen Klängen der Neunten nicht sonderlich zu Gesicht stehen will. Man hielt sich ordentlich beieinander, sang und spielte in Übereinstimmung, aber ohne den künstlerischen Zwang eines leitenden Gedankens, ohne Grösse der Auffassung und ohne Nerv. Angesichts der grossen Menge Musik, die gemacht worden ist, ist zu wenig musiziert worden.

Hans Sonderburg



BÜCHER

129. **Caroline Valentin:** Geschichte der Musik in Frankfurt am Main. Vom Anfange des XIV. bis zum Anfange des XVIII. Jahrhunderts. Im Auftrage des Vereins für Geschichte und Altertumskunde zu Frankfurt a. M. herausgegeben. K. Th. Völkers Verlag, Frankfurt a. M. 1906.

Die mühsame Arbeit, der sich die Witwe des allzu früh verstorbenen Professors Veit Valentin unterzogen hat, kann nur von denen voll gewürdigt werden, die mit derartigen Werken und der Art ihres Entstehens vertraut sind; hier waren die Schwierigkeiten um so grösser, als Frau Valentin erst nach und nach und wesentlich durch ihre eigene Kraft und Energie in den Gegenstand ihrer Nachforschungen hineingewachsen ist. Man wird ihr für das, was sie uns mit ihrem schönen Buche geschenkt hat, aufrichtigen Dank zollen müssen, einen Dank, der durch kleine Ausstellungen nicht vermindert werden soll. Die Verfasserin gliedert ihren Stoff in folgender Weise. Einer kurzen Einleitung folgt ein Kapitel Vorgeschichte. Seine Zweckmässigkeit sehe ich nicht recht ein: offenbar soll eine allgemeine Einführung gegeben, das Verständnis vorbereitet werden; aber mit den knappen Angaben wird dem Kundigen nichts Neues, dem Unkundigen nichts Erschöpfendes gesagt. Kleine Fehler und Versehen fallen auf: bei der Aufzählung der Länder, die zuerst für die Mehrstimmigkeit in Betracht kommen, fehlt (S. 7) England. Dass parallele Quarten und Quinten für das heutige harmonische Empfinden ohrenzerreissende Intervallfolgen seien, wird von jedem bestritten werden, der einmal ein „Organum" hat mathematisch rein singen hören, wie das früher von der de Lange'schen Gesellschaft geschah. Die Angabe, dass beim „déchant" der Franzosen zuerst das wichtigste musikalische (Bildungs-) Gesetz der Gegenbewegung der Stimmen angewendet wurde, ist in dieser Form nicht ganz richtig, da neben der Periode des Parallelgehens der Stimmen eine andere gleichzeitig bestand, in der ein ganz bestimmtes wechselweise geschehendes Auseinandertreten der Stimmen mit der Rückkehr in den gemeinsamen Ton erfolgte. Dies ist denn auch noch im „Organum" selbst zu finden, wenngleich man in ihm nicht, wie Riemann das tut, die vornehmste Eigenschaft des Organums überhaupt zu sehen braucht, da sie sicherlich nicht die charakteristischste, aus der theoretischen Arbeit, die hier bestimmend wirkte, folgende Eigenschaft ist. Der nächste Abschnitt behandelt die geistliche und weltliche Musik bis zur Reformationszeit und ist reich an neuen Mitteilungen. Eine Bemerkung zur Erwähnung der „Limburger Chronik": das mitgeteilte Zitat a. d. J. 1366, das schon mehrfach, z. B. von Plate in einer Abhandlung der „Strassburger Studien" verwendet worden ist, soll nicht, wie Frau Valentin meint, sagen, dass sich „die carmina und gedichte in teutschen Landen" in „wiedersäng mit drei gesätzen" als in etwas Neues, der Form nach Neues, verwandelten: es vollzog sich mit dieser Änderung vielmehr eine Rückkehr in früher bestandene Verhältnisse; denn auch der Minnesang und zum grossen Teil auch die Volkspoesie, zu der der echteste und edelste Minnesang niemals die Fühlung verloren hat, unterlag zum grossen Teile jenem Gesetze der Dreiteilung, das wir auch späterhin (es ist hier nur von der Musik die Rede) bei den Meistersingern antreffen, das

sich weiterhin in den Tanzformen, dem ersten Sonatensatze usw. durch alle Zeiten hindurch erhalten hat. Ein weiterer Abschnitt behandeit „Musik, Musikhandel und Notendruck von 1520—1620.“ Diese Grenze ergab sich von selbst, denn mit dem Jahre 1623 beginnt das Wirken des für Frankfurts Musikleben überaus bedeutenden Tonkünstlers Joh. Andr. Herbst, dem der nachfolgende Teil des Buches gewidmet ist. Einige Titelbild-Wiedergaben „schmücken“, wie man zu sagen pflegt, den Text; ich halte derlei Beigaben für ganz und gar überflüssig. Jedermann, auch der krasseste Laie, kennt solche Titelbilder aus den Museen; derlei ruft immer den unangenehmen Nebeneindruck des Bilderbuchhaften hervor. Dasselbe gilt von den als Beispiel des Notendruckes auf S. 64 wiedergegebenen Zeilen Joh. Heugels: Frau Prof. Valentin wird mir nicht unrecht geben können, wenn ich behaupte, dass durch derlei „Beispiele“, die, ausserhalb des historischen Zusammenhanges betrachtet, doch nichts besagen, nur die stumpfsinnige Neugier befriedigt werden kann. Wir haben ausserdem so wunderbar gefertigte Beispielsammlungen alter Notendrucke (ich erinnere nur an die Röder'sche Festschrift), dass derartiges nicht not tut. Eine kleine Berichtigung zur Anm. 10 auf S. 65: Zimmer hat nur einen Teil der Psalmen des Burkhard Waldis, als deren Komponisten ich Joh. Heugel nachgewiesen habe, in „moderner“ Bearbeitung herausgegeben, nicht alle. Zu S. 73 wäre bei der Erwähnung Hans Sachsens nachzutragen, dass in Frankfurt eine Meistersingerschule bestanden hat. Ihre Existenz wird u. a. durch eine dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörende Handschrift beglaubigt. Die Auffassung der Meistersinger, die Frau Valentin hat, ist historisch ganz und gar unhaltbar. Ich kann mich mit einer ausführlichen Widerlegung hier nicht abgeben; man wird das Nähere demnächst in einer schon ziemlich weit vorgeschrittenen Monographie über die Meistersinger finden. Hier nur so viel: Frau Valentins Ansicht ruht auf der landläufigen, die sich noch immer in „Musikgeschichten“ breit macht, die aber nur in der bescheidensten Weise, wenn überhaupt, die Forschungsresultate, wie sie in den verschiedenen germanistischen u. a. Zeitschriften niedergelegt sind, berücksichtigt. Der Meistergesang ist gar nicht so öde, wie immer wieder gesagt wird, die Meisterlieder strotzen oft von derben und knotig-zotigen Dingen, weisen daneben auch, nicht nur bei Hans Sachs, dichterisch nicht ganz Unebenes auf; auch die Melodieen sind zum Teil so übel nicht. Und dass der Meistergesang mit der Art des gregorianischen Gesanges nichts zu tun hat, ist schon vor etwa 20 Jahren von Jacobsthal dargelegt worden. Auch die Bemerkung (S. 73), dass vom Meistergesange für uns nichts übrig geblieben sei als das günstige Resultat einer Gewöhnung der bürgerlichen Kreise an eine Musikübung überhaupt, fordert zu einem gewissen Widerspruche auf: ganz gewiss liegt in dem Satze das Hauptverdienst der bürgerlichen Sängermeister angedeutet; aber der kulturgeschichtlich überaus wichtige Zweig ihrer Tätigkeit, der dramatischen Spielens, hat sich bis auf unsere Tage erhalten; im ungarischen „Haidboden“, wo in Weihnachtsspielen noch in den letzten Jahrzehnten (vielleicht sogar heute noch) Meistersängerbräuche, Verse von H. Sachs u. a. m. lebten. Auch das ist längst dokumentarisch festgelegt. Der in Rede stehende Abschnitt birgt weiterhin ein Schreiben des grossen Heinrich Schütz an den Rat der Stadt, mit dem der Meister im Jahre 1619 seine Psalmen Davids samt etlichen Motetten überschickte. Ein sich daran anschliessendes Schreiben des Joh. Andr. Herbst leitet zu dem diesem Tonsetzer gewidmeten Kapitel über, das vielleicht das beste des ganzen Buches ist. Frau Valentin hat den 117. Psalm in Herbsts Komposition aus der Handschrift in Partitur gebracht auf S. 144—150 abgedruckt. Das schöne Werk (5stimmig mit Continuo) erweitert unsere Kenntnis von Herbsts Wesen als Komponist wieder um etwas; hoffentlich bekommen wir bald alle hinterlassenen Schöpfungen des begabten Mannes in einer würdigen Neuausgabe. — Ein weiterer Abschnitt des Werkes beschäftigt sich mit Herbsts Nachfolgern bis zum Abgange G. Phil. Telemanns im

Jahre 1721. Auch dieser Abschnitt enthält eine Fülle neuen und geschickt verwendeten Materiales. — Ich habe eine Reihe von Punkten benutzt, um abweichende Meinungen zu äussern oder Irrtümer richtig zu stellen. Sie fallen gegenüber dem positiv Wertvollen, das der Band in reicher Fülle birgt, nicht allzu schwer ins Gewicht. Frau Valentin darf des Dankes und der Anerkennung ihrer Fachgenossen versichert sein, mag auch der mit der Frankfurter Musikgeschichte Vertraute noch an mancher anderen Stelle des Buches vielleicht gewisse Einwände vorzubringen wissen. Ich selbst hätte noch eine Reihe anderer Dinge zur Sprache bringen können; ich meine aber, man solle die Anzeige eines ernsthaft gedachten und geschickt geschriebenen Buches nicht dazu benutzen, sein eigenes Licht allzusehr leuchten zu lassen, vielmehr dazu, neben begründeten Ausstellungen nachdrücklich auf das Wertvolle eines solchen Werkes hinzuweisen. Und da darf ich zum Schlusse wiederholen, dass dessen eine grosse Menge ist und dass Frau Valentin es verstanden hat, in sehr geschickter Weise den Stoff ihrer lokalen Musikgeschichte in das grosse Getriebe des allgemeinen Werdeganges der Kunst einzuordnen.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

130. **Karl Alfred Schultz**: Vom Meisterbuch. Eine grundlegende, schlichte Literaturbetrachtung. Verlag: Skopnik, Berlin 1905.

In unserer Zeit, in der man von der Masse der vorhandenen und der täglich neu erscheinenden Bücher geradezu erdrückt wird, ist es begreiflich, dass Versuche unternommen werden, das lesende Publikum auf das wahrhaft Wertvolle hinzuweisen und so das Mittelmässige und Schlechte allmählich zurückzudrängen. Ein solcher Versuch ist die obengenannte Schrift. Der Verfasser stellt sich die Aufgabe, aus der seelischen Natur des Menschen diejenigen Eigenschaften abzuleiten, die ein wahrhaft wertvolles Buch, ein „Meisterbuch", besitzen muss. Aber ich kann nicht finden, dass ihm die Lösung dieser Aufgabe gelungen ist. Sie konnte schon deshalb nicht gelingen, weil er nicht einmal die drei grossen Gebiete des Geisteslebens: Wissenschaft, Kunst, praktisches Verhalten, getrennt behandelt, sondern alle seine Ausführungen auf das Schrifttum überhaupt bezieht. Aber gerade diese Bezugnahme auf die Gesamtheit der Autoren und der Leser rechtfertigt es, das Buch auch in dieser Zeitschrift anzuzeigen. Seinen Charakter wird man am besten und raschesten aus den nachstehenden Sätzen erkennen, in die Schultz die Ergebnisse seiner Untersuchung zusammenfasst: „1. Das Wesen des Meisterbuches ist das geistig Schöpferische. 2. Das geistig Schöpferische ist ein geistiges Lebendigsein in gesteigerter, veredelter Entfaltung. 3. Im geistig Schöpferischen als einer Art des Lebendigseins finden wir die Grundeigenschaften des Lebens wieder, die Einzigartigkeit, die Notwendigkeit, die Kraftfülle und den Zukunftsreichtum". (Seite 115.) Dazu muss dann noch, alle anderen Eigenschaften durchdringend, „das Verklärende" treten. Über solche Redensarten und Gemeinplätze kommt das ganze Buch nicht hinaus; denn alle die genannten Begriffe werden nicht etwa psychologisch analysiert, wodurch allein sie vielleicht fruchtbringend hätten werden können, sondern nur umschrieben. Für das Vorhandensein und das Nichtvorhandensein jeder der geforderten Eigenschaften werden Beispiele angeführt. Unter diesen befindet sich auch Anton Rubinsteins „Die Musik und ihre Meister", der einzige Fall, in dem Schultz auf die Tonkunst zu sprechen kommt. Er wirft Rubinstein vor, dass er bei seinen Betrachtungen stets von der Instrumentalmusik ausgehe und diese gegen die Vokalmusik bevorzuge, während doch offenbar der Gesang das Ursprünglichere und Natürlichere sei. Allerdings scheint Rubinstein die Vokalmusik und namentlich die Oper zu unterschätzen; aber gegenüber der von Schultz vertretenen Ansicht, die vielleicht auf die Anschauungen Richard Wagners zurückgeht, muss doch scharf betont werden, dass das Wesen der Tonkunst im Gesang kein anderes ist als im Instrumentenspiel, dass es aber nur hier

in seiner vollen Reinheit hervorzutreten vermag. Es soll nicht geleugnet werden, dass das vorliegende Buch manches gute Urteil enthält, und dass es manchen Leser anregen wird, eines oder das andere der darin erwähnten Werke zur Hand zu nehmen. Aber im ganzen muss ich es, wie gesagt, als verfehlt betrachten. An diesem Urteil würde sich auch nichts ändern, wenn die höchst überflüssige philosophische Einleitung und der Ausblick auf eine zu gründende „Deutsche Meisterschule zur Pflege des Schöpferischen" fortgeblieben wären. Dr. Richard Hohenemser

131. **Meyers Grosses Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Bd. 15. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Vier Jahre gerade sind hingegangen, seitdem der erste Band der neuen Auflage des „Grossen Meyer", die allseitig als ein literarisches Ereignis begrüsst wurde, in die Welt hinausgegangen ist. Jetzt liegt der 15. Band und damit das Werk bis zum dritten Viertel vor. Was der Verlag damals zu bringen versprochen hatte, war nichts Geringes, und gar mancher, der die zu überwindenden Schwierigkeiten einzuschätzen verstand, wird Bedenken gehabt haben, ob es gelingen werde, das Programm des Riesenunternehmens in der festgesetzten Zeit einwandfrei durchzuführen. Wir möchten feststellen, dass der Verlag des „Grossen Meyer" seine Aufgabe gründlich und trotz seiner Hunderte von Mitarbeitern einheitlich nach wohlvorbereitetem Plan zu meistern verstanden hat. Die jetzt vorliegenden Bände umfassen 13598 Seiten Text, zu denen 123 farbige und 700 schwarze Tafeln sowie 137 Karten und 157 Beilagen hinzukommen. Das kann man wohl für einen Zeitraum von vier Jahren als erstaunliche Leistung bezeichnen, auf die wir als Fachleute um so lieber die allgemeine Aufmerksamkeit lenken, als sich der Laie in der Regel, wenn er mühelos erntet, was ihm der Augenblick zu suchen eingab, gar keinen Begriff macht, welches Mass von geistiger Arbeit da aufzuwenden war und wieviel Kräfte zum Gedeihen des Ganzen zusammenwirken mussten. Das sind heute die Empfindungen, mit denen wir das Erscheinen des bis zum Stichwort „Plakatschriften" reichenden 15. Bandes begrüssen, auf dessen reichen Inhalt auch nur andeutungsweise einzugehen wir uns diesmal versagen wollen, nachdem wir bei unsern frühern Anzeigen die erschöpfende Vielseitigkeit, die haushälterische, aber gründliche Stoffbehandlung, das Objektive in der Darstellung, die hervorragende Berücksichtigung des Zeitgemässen in Wort und Bild und viele andere Vorzüge nachgewiesen und durch Beispiele genügend erhärtet zu haben glauben. Richard Wanderer

MUSIKALIEN

132. **Edgar Tinel:** „Te deum" op. 46 für Chor, Orgel und Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Entgegen der meist gebräuchlichen Art, ein Tedeum als festlich brausenden Lobgesang zu komponieren, hat der Komponist des „Franziskus" sein Tedeum auf einen mehr feierlichen Grundton gestimmt. Es ist ein Werk, das man als modern-kirchlich bezeichnen möchte, denn es wahrt einerseits durch die Gemessenheit seines Daherschreitens und die oft absichtlich archaistische Harmonik den kirchlichen Charakter, ist aber andererseits in dem Reichtum der Nüancen und der oft geradezu überraschenden Feinheit und Subtilität des Ausdrucks so modern, als es bei einem so strengen Musiker wie Tinel überhaupt möglich ist. Ganz besonders fällt die Einheitlichkeit des Werkes in seinem Aufbau ins Auge; die einzelnen Sätze streben nicht auseinander, sondern fügen sich zu einem wohlgegliederten und gesteigerten Ganzen zusammen. Nach der mir vorliegenden Ausgabe für Chor und Orgel ist leider eine Beurteilung des Orchester-

kolorits nur teilweise möglich. Der Chorsatz ist prachtvoll, stellt allerdings auch an die Leistungsfähigkeit der Sänger beträchtliche Anforderungen. Als die Höhepunkte des Werkes möchte ich das Largo „patrem immensae majestatis“ und das Andante maëstoso „per singulos dies“ mit dem wundervollen a cappella Satze: „Dignane domine“ bezeichnen.

133. **Josef Krug-Waldsee:** „Das begrabene Lied“. Für gemischten Chor, Tenorsolo und Orchester. op. 48. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die vorliegende Komposition der schönen Ballade von Rudolf Baumbach dürfte vielen Gesangvereinen willkommen sein. Der Komponist bietet darin sehr dankbare, nicht allzuschwierige Aufgaben und eine durchweg gutklingende, unter Berücksichtigung der modernen Errungenschaften der Chorkomposition geschriebene Musik, der ein volkstümlicher Zug in Melodik und Rhythmik zur besonderen Empfehlung gereicht. Kein monumentales Werk grossen Stils, aber eine sehr schätzenswerte Schöpfung eines tüchtigen Musikers, der wirksam zu schreiben weiss. Bei guter Ausführung dürfte „Das begrabene Lied“ eines schönen Erfolges sicher sein.

134. **Otto Barblan:** „Psalm 23“ für gemischten Chor. op. 15. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Ein sehr wertvolles Stück kirchlicher Musik voll Wohlklang und Leben, dabei auch sehr gut gearbeitet. Schade, dass der Text, auf dem der Komponist seine Arbeit gründet, französisch ist. Die deutsche Übersetzung weicht so stark von dem uns geläufigen Wortlaut des Psalms ab, dass dieser Umstand der Verbreitung der Komposition in unserem Vaterlande vielleicht hinderlich sein wird. F. A. Geissler

135. **Max Reger:** Aus meinem Tagebuch, op. 82. Band II. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Wie die Kompositionen des ersten Tagebuch-Bandes sind auch diese gewissermassen „Bagatellen“, zu kleinen Stücken ausgesponnene Einfälle, die weder tief gehen wollen, noch sollen. Einige bringen es zu weit ausladender Kantilene, während andere sich aus kurzen Motiven entwickeln. Im allgemeinen ist die modulatorische Erfindung bedeutender als die melodische, und der Reiz mancher Stücke liegt geradezu in dem Wirbeltanz der Harmonieen verborgen. Im ersten scheint mir die melodische Linie durch die schnellen Ausweichungen doch zu sehr gekrümmt, was Reger sonst ja meist geschickt zu vermeiden weiss. Wenn er bittet, Nr. 10 nie vor „Sachverständigen“ zu spielen, so weiss man schon von vornherein, dass es eine eigene Bewandtnis damit haben muss. Und in der Tat sind diese drei Seiten voll Noten nichts weiter wie ein hahnebüchener Modulationsulk, den man auch als solchen auffassen muss, wenn man sich seiner freuen will. Gelesen nimmt er sich jedenfalls besser aus, als beim klingenden Spiele, denn um diesen Spass zu würdigen, muss man schon wissen, wie er gemacht ist. Und darum kommen eigentlich blos die Sachverständigen zum rechten Genusse dieses Jongleurspiels mit dem Handwerkszeug der Kunst. Wer Reger in seinen grossen Werken nicht ausübend näher treten kann, wird gern zu diesen kleinen greifen; sie geben im engeren Rahmen manches von seiner Eigenart und sind, wie bei einem Klavieristen von dem Range eines Reger nicht anders zu erwarten, mit feinem Sinne für die Klangwirkung geschrieben. Max Hehemann

136. **Karl Ebner:** Neue Violoncell-Studien, op. 49. Verlag: Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Diese 80 kurzen Übungen können dem besten vorhandenen Unterrichtsmaterial zugezählt werden. Der erfahrene Lehrer wird das Heft gerne für die verschiedensten Zwecke zur Hand nehmen; bei individuellen Fällen lassen sich Fingersatzveränderungen vorteilhaft ausführen. Sehr empfehlenswert sind die Übungen zum Studium des Daumenaufsatzes. Das Werkchen sei eindringlichst empfohlen.

137. **Oswald Körte:** Sonate für zwei Violoncelle. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Es scheint, als ob der Komponist dieser für zwei Celli ohne Begleitung geschriebene Sonate seine theoretischen Kenntnisse auskramen wollte. Sicherlich hat er viel gelernt, wovon er hier eine gute Probe ablegt. Das Cello eignet sich für kontrapunktische Experimente jedoch weniger als das Klavier oder die Geige. Besonders die Weitgriffigkeit schiebt manchen Riegel vor. Das Werk besteht aus vier Sätzen: 1. Allegretto, 2. Adagio, 3. Menuetto—Melancolia, 4. Allegro (mit wiederkehrender Melancolia). Um Takt, Rhythmus, Reinheit etc. zu lernen, kann die Sonate mit gutem Erfolge benutzt werden; sie ist mit grossem Geschick gearbeitet, allerdings überwiegt die kontrapunktische Arbeit so stark, dass dem seelischen Empfinden wenig Spielraum bleibt.

138. **Ernst Ed. Taubert:** Fantasie-Sonate in c-moll, op. 68, für Pianoforte. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Das dem Werke vorangestellte Motto: „Reif sein ist alles" lässt verschiedene Deutungen zu. Zu seiner Wiedergabe gehört in erster Reihe ein technisch und geistig reifer Künstler, denn es gibt darin eine grosse Anzahl sehr harter Nüsse zu knacken. Meisterliches Können und Reife offenbaren sich auf Schritt und Tritt, so dass die Wahl des Mottos als berechtigt gelten darf. Nach mächtigen, einleitenden Akkorden treten recht bald wertvolle und vielsagende Themen auf, die nach allen Regeln der Kunst verarbeitet werden, bis sie einem lied-, mitunter tanzmässigen Charakter tragenden, äusserst anmutigen Satze Platz machen. Mächtige akkordische Klänge leiten dann zu einem gefälligen Andante-Thema über, das durch vielfache Variationen zu einem effektvollen Schluss geführt wird. Bei eingehendem Studium gewinnt das Werk ganz bedeutend; wer sich ernstlich damit befasst, wird es lieb gewinnen, und wenn er den grossen Anforderungen gewachsen ist, sich einen grossen Erfolg damit erspielen. Die Fantasie-Sonate ist José Vianna da Motta gewidmet. Arthur Laser

139. **Volkmar Andreae:** Sechs Gedichte von Conrad Ferdinand Meyer, in Musik gesetzt für eine Singstimme und Klavier. op. 10. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Diese Vertonungen der teilweise recht stimmungsvollen Gedichte C. Ferd. Meyers bilden eine willkommene Bereicherung der Liedliteratur. Das Opus zeugt von guter Erfindung und Eigenart seines Schöpfers, wenn uns auch vielleicht einmal eine harmonische oder melodische Wendung ganz leise an Bayreuth erinnern will. Eine gute Gestaltungskraft des Komponisten tritt schon in No. 1 der Gesänge, in dem „Requiem", zutage, wo das Glockengeläute recht glücklich nachgeahmt ist. Das chromatische Motiv zu Anfang von No. 2, „Ein Lied Chastelards", bringt die Stimmung des Textes erschöpfend zum Ausdruck. Von guter Gestaltungskraft zeugt auch No. 3, „Wir schnitten die Saaten". Etwas gesucht erscheinen die „Eingelegten Ruder", während No. 5, „So stille ruht der Hafen", viel Stimmung atmet. Voll Kraft und Feuer ist No. 6, „Genug ist nicht genug". Es findet sich hier im neunten Takt in der Singstimme ein einschmeichelndes Motiv — im allgemeinen tritt das rein melodische Element zugunsten der musikalischen Charakteristik in den Liedern ein wenig zurück —, das von der Begleitung imitiert wird und später, rhythmisch umgestaltet, die trunknen Wespen mit illustriert, oder sollte die Ähnlichkeit zwischen dem hier in der linken Hand im Klavier auftretenden Motiv und dem eben erwähnten nur zufällig sein? Von guter Wirkung ist die Vertonung der letzten Strophe des Gedichtes.

140. **Kurt Hösel:** Diverse Lieder für eine Singstimme und Orchester oder Klavier. Sämtlich ohne Opuszahl. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Die Lieder lassen, obgleich man in ihnen auch einigen interessanten Stellen be-

gegnet, einen Komponisten von besonderer Erfindung und Schöpferkraft nicht erkennen In Theodor Storms „Nachtigall" sucht Hösel die Verszeilen „nun geht sie tief in Sinnen . . ." durch einen Kanon in der Oktave recht geschickt zu illustrieren. Der Inhalt dieses Opus ist im übrigen nicht sehr bedeutend; die Nachtigall singt natürlich ihre bekannten Synkopen und Triller. Dass der Komponist nicht ohne Empfindung, zeigt vor allem die Vertonung von Mörikes „Gebet". Ferner verdient die „Waldeinsamkeit" (Text vom Komponisten) wegen der gelungenen Verwendung eines synkopierten Motivs in der linken Hand der Begleitung hervorgehoben zu werden. Die Vertonung des bekannten „Orakel" von Baumbach ist arm an Empfindung, und dann: was mag sich Hösel wohl eigentlich dabei gedacht haben, als er hier am Schlusse das Meistersinger-Motiv



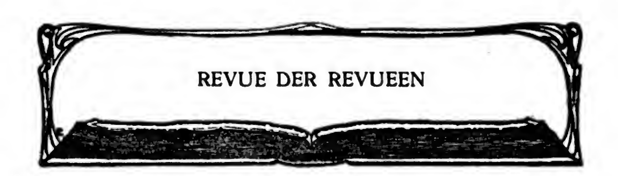
anwendete? Eins der besten Lieder unter den vorliegenden ist „Daheim" (Schönaich-Carolath), dem sich „Der Schäfer putzte sich zum Tanz" von Goethe anschliesst. Von den beiden Lenauschen Liedern „Bitte" und „Frühlingsgedränge" dürfte wohl das erste Freunde finden. Lassen die bisher genannten Gesänge in Anbetracht ihres musikalischen Gehalts eine Orchesterbegleitung kaum angängig erscheinen, so werden die Schilflieder von Lenau für Bariton bei einer Aufführung mit Orchester, eine gute Instrumentation vorausgesetzt, gewiss nicht ohne Wirkung sein. Max Puttmann

141. **Louis Delune**: Mélodies. 12 Lieder. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig.

Für den deutschen Konzertsänger und den deutschen Konzertsaal sind diese Lieder schon aus dem Grunde vollkommen unmöglich, weil sie in ein geradezu schauerliches Deutsch von einer Dame gebracht wurden, die selbst der deutschen Sprache nicht mächtig zu sein scheint. In Maupassant's „L'Oiseleur" leistet sich z. B. May de Rudder — dies der Name der Übersetzerin — folgenden Gallimathias:

Vogelfänger, Liebe, durchwandelt Hügel wieder grün und beblümt
Gebüsche und Wälder und Auen.
Und ganz erfüllt ist jeder (!) Abend, mit lieb' Vöglein klein, den Käfig (!) fein,
mit lieb' Vöglein klein, den Käfig fein.
Vogelfänger, mit Tage und Helle
Kommt still. Spannt dann mit Sorg sein Netz
Wirft sogleich Leim von Stell' zu Stelle,
Die Falle wird verstohlen (!) schnelle
Unter Hafer und Hiserkornen (!) viel.

Das ist nur eine kleine Probe dieser Übersetzungskunst, die durchweg in allen zwölf Gesängen auf einer ähnlichen Stufe steht. Schade um die Originaldichtungen, unter denen neben Gedichten bekannter Lyriker auch hübsche poetische Stimmungen weniger bekannter Dichter sich befinden. Die „Mélodies", die Louis Delune dazu geschrieben hat, lassen sich dagegen recht leicht entbehren. Den Franzosen glückt selten ein Lied. Es fehlt ihnen dazu an Selbstentäusserung. Auch Delune's Lieder sind teils theatralisch-geschwollen und im Ausdruck übertrieben, teils einfach banal und hohl. Sie lösen nicht die poetische Grundstimmung aus, sie werten nicht Poesie in Musik um, sondern sie kleben spielerisch am Kleinen: am einzelnen Worte nämlich. An Versenkung in den Geist der Dichter, an Vertiefung fehlt es dabei allenthalben, und so vermählen diese Melodieen sich denn auch nirgends mit dem Gedichte in der Innigkeit, dass ein neues Kunstwerk von gesteigerter Intensität der Empfindung dadurch entstände. Gefällige Dutzendware, parfümierte Gefühle, besserer Salonstil. Heinrich Chevalley



KUNSTWART (Dresden) 1907, Heft 11—15. — In dem Aufsatz „Lehrhafte Musik" (Heft 11) sucht Richard Batka nachzuweisen, dass auch didaktische Texte komponiert werden können. — In der „Osterbetrachtung" „Musik und Religion in der Gegenwart" (Heft 12) empfiehlt Langen u. a., auch an Werktagen Kirchenkonzerte zu veranstalten, die auf alle, in denen „innere" Musik lebt und webt, auch die, die von der „äusseren" Musik wenig oder nichts verstehen, tiefe Eindrücke ausüben könnten. „Nicht für wenige Auserwählte, sondern für alle sollen die musikalischen Gottesdienste sein. Zwar wird der eine mehr von ihnen haben als der andere, aber ist es bei einer Predigt anders? . . . Die Forderung, dass jede öffentliche Pflege religiösen Lebens jedem etwas bieten sollte, erfüllt eine regelmässige Pflege der Kirchenmusik nicht nur ebenso gut wie jeder andere Gottesdienst, sondern in einer neuen und für unsere Zeit besonders nötigen Weise . . ." „Alles was an schlichten deutschen Weisen bisher zu einfach war für ein Konzert, könnte hier seinen Platz finden, alle die Lieder, welche in der Schatzkammer des Volkes vergraben sind, könnten hier wieder zu Ehren kommen." Langen meint sogar, dass auch die „wirklich ganz Unmusikalischen" solche Kirchenkonzerte besuchen sollten und während der Musik das Gotteshaus und die lauschende Menge betrachten oder — — ein Buch lesen könnten! Solchen nur „innerlich" Musikalischen kann aber doch die „äussere" Musik gar nichts bieten; sie in ein Konzert zu führen ist ebenso zwecklos, wie Blinde in eine Gemäldesammlung zu geleiten. — Richard Heuberger zeigt in dem Aufsatz „Zum Gedächtnis an Brahms" (Heft 13), wie warm Brahms die Leistungen anderer Musiker anerkannte, und wie gern er bereit war, bedrängten Künstlern zu helfen. Heuberger, der viel mit Brahms verkehrte, gibt interessante Aussprüche des Meisters wieder, aus denen hervorgeht, wie sehr er Richard Wagner, Meyerbeer, Bizet, Smetana, Dvořák, Verdi, Johann Strauss und Robert Fuchs schätzte. Als eine scherzhafte Übertreibung ist wohl der folgende Ausspruch Brahms' aufzufassen: „Mit Robert Schumann beginnt die Zeit der unsicheren Leute. Schumann hatte nichts Rechtes gelernt, Wagner auch nicht, ich auch nicht." — Über „Johannes Brahms in seiner Kammermusik" spricht Karl Söhle (Heft 14). Er beginnt mit den Worten: „In Brahmsens Kammermusik vor allem muss sich versenken, wer zu einer wahren und vollen Würdigung des Meisters kommen will. . . . Brahmssche Kammermusik steht wirklich neben Bach und Beethoven." Ausführlich bespricht Söhle das Streichsextett in B, op. 18 und das grosse Quintett für Klavier und Streichinstrumente in f-moll, op. 34. — Georg Göhler bespricht „Das Kaiserliche Volks-Liederbuch" (Heft 14), das er eine „ganz aussergewöhnlich bedeutende Leistung" nennt. Er betont, dass „das was diese Sammlung von 610 Chören über alle ähnlichen Werke hinaushebt", nicht von praktischen Musikern, sondern von den „so oft verspotteten, . . . so mitleidig als Musiker siebenten Grades verachteten" Musikgelehrten geleistet worden sei. Für wichtiger als die Pflege des Männerchorgesanges hält Göhler die des Gesanges gemischter Chöre, und er hofft, dass dem Volks-Liederbuch für Männerchor eins für gemischten Chor folgen werde. —

Walter Niemann erörtert die Frage „Wohin steuert die Musikwissenschaft?" Er behauptet, den Dozenten der Musikgeschichte an den deutschen Universitäten, Hugo Riemann ausgenommen, fehle die Einsicht, dass es „bei der Musikwissenschaft . . . auf steten Zusammenhang mit der lebendigen Kunst" ankommt. Die Studenten würden in den Seminaren meist vor „gelehrte Maulwurfsarbeiten" gestellt, bevor sie genügende Kenntnisse von der allgemeinen Musikgeschichte erlangt hätten. Die heutigen Musikgelehrten beschäftigten sich zu einseitig mit spezialistischen Aufgaben und hätten keinen Überblick über die gesamte Kunstentwicklung. Die Notlage der Musikschriftsteller, die Niemann auch hier schildert (man vgl. seinen Aufsatz über dieses Thema in der „Musik" VI, 17), sei zum Teil dadurch verschuldet worden, dass die Musikgelehrten „die notwendige Fühlung mit den grossen Scharen der nicht akademisch gebildeten Musiker, der ernsten Musikfreunde fast auf allen Linien verloren" haben. In ihren Publikationen alter Musikwerke nähmen sie gar keine Rücksicht auf das praktische Bedürfnis. „Diese übertrieben kostspieligen Folianten mit schwer gelehrten, meist erschreckend langen Vorreden setzen voraus, dass unsere praktischen Musiker im Lesen sämtlicher alten Schlüssel bewandert sind, es fehlt ihnen jegliche Vortragsanweisung (Agogik, Dynamik, Phrasierung usw.)." Die „Denkmäler" und andere Sammlungen enthielten auch zu viel Werke von Grössen dritten und vierten Ranges, „denen keine Kraft der Erde wieder zu neuem Leben verhilft". Aus diesen Gründen sei von den Wirkungen der modernen Musikwissenschaft auf die Praxis nur wenig zu merken. Nach wie vor würden alte Chor- und Orchesterwerke wenig stilgerecht aufgeführt; nach wie vor würden „stillose Ausgaben alter Klaviermusik" benützt; nach wie vor überliessen selbst grosse Tageszeitungen die Musikkritik mangelhaft gebildeten Leuten. „Auf solche Plätze gehören zu allererst jüngere tüchtige Musikwissenschaftler. Hier, mitten im musikalischen Leben stehend, . . . werden sie am schnellsten die abstrakten Gedankenschlacken papierner Wissenschaftsbehandlung abstreifen . . . und ihr Wissen und Können am besten verwerten können."

DIE GEGENWART (Berlin) 1907, No. 16. — In dem Aufsatze „Wider das Gelehrtentum in der Tonkunst" erhebt Walter Niemann gegen die heutigen Musikgelehrten fast dieselben Vorwürfe wie in dem soeben besprochenen Aufsatz im „Kunstwart". Jedoch spricht er seine Tadel hier noch in viel schärferen Worten aus, wobei er sich offenbar einiger Übertreibungen schuldig macht. Die wertvollen Leistungen der heutigen Musikwissenschaft hat Niemann in beiden Aufsätzen nicht gebührend berücksichtigt.

WESTERMANNS MONATSHEFTE (Braunschweig) 1907, Juniheft. — Walter Niemann veröffentlicht einen ausführlichen Aufsatz über „Max Reger". Als die Meister, denen Reger am nächsten steht, nennt er Bach, Beethoven und Brahms. „Seine Erfindung gilt vielen als gering. Sie ist aber etwas ganz anderes, als wir sie bei unseren Klassikern oder Romantikern gewohnt sind. Ihre Melodielinie verzichtet auf weite Bogenführung und gibt dafür eine der poetischen Prosa angenäherte, wirklich ‚sprechende', reich verzierte und chromatisch kühn geführte Tonsprache voll persönlichsten Ausdrucks. Dazu eine ganz passende reiche, überaus interessante und die Schranken der Tonalität durch fessellose und neue Anwendung der chromatischen Tonleiter beinahe völlig verwischende Harmonik. Eine Art künstlerischer Aussprache, die den jähesten Gefühlsschwankungen, dem unheimlichsten leidenschaftlichen Aufwallen, den gespenstischsten und düstersten Nachtstimmungen, der heissesten Erotik wie dem Grübeln, Sinnen

und Einspinnen in frohe oder schmerzliche lyrische Stimmungen in gleich geschmeidiger Weise gerecht werden kann. Am leichtesten erkennbar vielleicht in Regers persönlichsten Sätzen schelmischen oder derben Humors, die dadurch die überzeugende Kraft wirklich sprechender Klänge erhalten, während in Sätzen sehnsüchtigen oder klagenden Charakters sich diese Art der Aussprache bis zu einer vorher selbst bei Brahms nicht in diesem Masse erreichten innerlichen Auseinandersetzung von bezwingender Macht des Gefühlstons steigern kann. Das ist ganz sein eigen, und die Art so eigentümlich stilisierter musikalischer freier Prosa etwas völlig Neues." Nach Niemanns Ansicht „ruht Regers Hauptbedeutung in der Orgel-, Kammer- und Klaviermusik. Als Orgelkomponist stellt er alle Orgelkomponisten des vorigen Jahrhunderts weit in den Schatten." Dagegen vermag Niemann dem Liederkomponisten Reger, „einem weitverbreiteten Urteil entgegen, keine grosse oder gar bleibende Bedeutung zuzumessen".

SÜDDEUTSCHE MONATSHEFTE (München) 1907, März. — Unter dem Titel „Briefe von Anselm Feuerbach und Johannes Brahms" veröffentlicht H. Ebert auch zwei Briefe Brahms' an die Stiefmutter des Malers, der Brahms seine Komposition der Nänie widmete. — Diesem Aufsatze folgt Max Schillings' Rede am Grabe Ludwig Thuilles.

FRANKFURTER ZEITUNG 1907, No. 62 und 103 (3. März und 14. April). — Ernst von Wolzogen wendet sich in einem Aufsatz über „Religion und Kunst" gegen einen von Henry Thode im Darmstädter Wagner-Verein gehaltenen Vortrag. Er wirft dem Redner vor, dass er nur die „pathetische Kunst" als „hohe Kunst" gelten lasse, den Naturalismus für „überwunden" erkläre und „über den Zug unserer Zeit zum Individualismus die Achseln zucke". Über die Musik unserer Zeit sagt Ernst von Wolzogen: „Der deutsche Genius, der in Wagner mächtig war, hat sich am herrlichsten in den ‚Meistersingern' offenbart. Im ‚Parsifal' hat er uns wohl ein unvergänglich schönes musikalisches Kunstwerk hinterlassen, aber der Geist der Dichtung ist zu sehr mönchisch-orientalisch infiziert, als dass er für den deutschen Geist zu einem Wegweiser der Zukunft werden könnte. . . . In den ehrlichsten und gelungensten Kunstwerken unserer lebenden Meister finden wir dieses Bemühen, das Typische zu individualisieren, die grosse Symbolik des Natur- und Weltgeschehens durch Übertragung auf menschliche Masse und individuelle Einzelfälle unserer Liebe zugänglich zu machen. Allerdings befindet sich unsere Kunst in einer Zeit des Übergangs, des Studiums, der Vorbereitung, aber wir sehen doch schon, nach welcher Richtung hin ein Emporwachsen über das Können der Vergangenheit stattfindet, und fangen an, eine Ahnung von den sich neugestaltenden Idealen zu gewinnen . . . Gerade in der Musik finden wir den einzigen deutlich erkennbaren Fortschritt in der geistvollen Kleinmalerei, wie sie Hugo Wolf meistert, und in der blendenden Koloristik eines Richard Strauss."

Luise Pohl berichtet in dem Aufsatz „Brahms-Erinnerungen" über Brahms' mehrmaligen Aufenthalt in Baden-Baden, wo er mit Clara Schumann, Hermann Levi, Hans von Bülow und dem Ehepaar Pohl verkehrte. Zusammen mit Hermann Levi scheint Brahms dort eifrig Wagnersche Werke nach Klavier-Auszügen studiert zu haben. Dass Brahms gern und oft die Konzerte besuchte, in denen Johann Strauss seine Tänze vortrug, wird auch in diesem Aufsatz bezeugt.

ERFURTER ALLGEMEINER ANZEIGER 1907, 15. Mai. — Max Puttmann veröffentlicht einen Aufsatz über „Karl Friedrich Zelter. Zu seinem 75. Todestage (15. Mai)". Zelter wurde 1758 als Sohn eines angesehenen Maurermeisters in

Berlin geboren. Er besuchte ein Gymnasium und erhielt schon in der Kindheit Klavier-, Orgel- und Violin-Unterricht, musste aber trotz seines musikalischen Talentes dem Wunsche des Vaters gemäss das Maurerhandwerk erlernen. Dieses übte er auch noch aus, nachdem er schon als Komponist, Dirigent und Violinspieler grosse Erfolge errungen hatte. Unter Zelters Mitwirkung wurde am 24. Mai 1791 die Singakademie gegründet, die er nach dem Tode seines Lehrers Carl Friedrich Christian Fasch leitete. Im Jahre 1809 gründete er die erste „Liedertafel". In demselben Jahre erhielt er als Erster die besoldete Professur der Musik an der Akademie der Künste und Wissenschaften. Seit 1819 war er Leiter des Königlichen Instituts für Kirchenmusik, an dessen Gründung er ebenfalls mitgewirkt hatte. Mit Goethe, von dessen Liedern Zelter bekanntlich eine grosse Anzahl komponierte, stand er von 1796 an in Verkehr. Der 1833—36 erschienene Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter ist hochinteressant. Zu Zelters Schülern gehörte auch Felix Mendelssohn, der von ihm mit Goethe bekannt gemacht wurde. Am 11. März 1829 wurde unter der Leitung des 20jährigen Mendelssohn, in der Singakademie, die Matthäus-Passion zum ersten Male nach dem Tode Bachs aufgeführt. Zelter, als der Vorsitzende der Singakademie, hatte sich lange gesträubt, sich mit dieser Aufführung einverstanden zu erklären, da er den Erfolg bezweifelte. Nachher berichtete er Goethe voll Freude über die wohlgelungene Wiedergabe des Riesenwerkes und die mächtige Wirkung auf die Zuhörer. Nach der erfolgreichen Aufführung in Berlin wagten sich bald auch viele andere Vereine an die Wiedergabe des Meisterwerkes. Zu seinem Freunde, dem Schauspieler Eduard Philipp Devrient, der ihm geholfen hatte die Aufführung vorzubereiten, insbesondere den Widerstand des alten Zelter zu überwinden, sagte Mendelssohn: „Dass es doch gerade ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die grösste christliche Musik wiederbringen!"

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) 1907, Sonntagsbeilage No. 15 u. 16. (14. u. 21. April.) — Georg Richard Kruse veröffentlicht in einem Aufsatze über „Karl von Bunsen und Otto Nicolai" zahlreiche Stellen aus Nicolais Tagebüchern, die insbesondere auf die Ansichten der beiden Männer über die Musik im protestantischen Gottesdienste Licht werfen. Bunsen wollte das Mitsprechen der Gemeinde, das rhythmische Singen und andere Neuerungen einführen; Nicolai, damals Organist an der Kapelle der preussischen Gesandtschaft in Rom, wo Bunsen Ministerresident war, strebte, wie er selbst schrieb, „mit Händen und Füssen gegen alle diese Neuerungen". Interessant sind auch die Mitteilungen Nicolais über Bunsens Bemühen, ihn, den späteren Komponisten der „Lustigen Weiber von Windsor", von der modernen Musik abzulenken und ihn zu bewegen, sich ganz der Kirchenmusik zu widmen. „Es fehlte ihm gewiss nicht an innerer Frömmigkeit noch am Verständnis und künstlerischer Freudigkeit, um auf dem Gebiete der Kirchenmusik den Erwartungen zu entsprechen, die auf ihn gesetzt waren. Aber sein Herz schlug für eine lebendige und lebensvolle Kunst; das archaisierende Formelwesen, das auf Grundlage gelehrter Forschung, nicht aus dem Geist der Zeit und aus warmer Empfindung heraus den musikalischen Gottesdienst neu gestalten wollte, konnte niemals seine Sache sein, wenn er sich auch zwang und die Studien mit Fleiss und Eifer betrieb. Und schliesslich hat ja auch die geschichtliche Entwicklung dem die Seele des Volks belauschenden Künstler recht gegeben: die überlebten Formen dieser Liturgie waren auch mit Gewalt nicht wieder einzuführen." — Die Aufführung der Operette „Als es noch Ritter gab" von Majorie Slaughter, die die Komponistin in Eastbourne selbst dirigierte, veranlasste W., in der Abendausgabe

vom 17. Mai einen kurzen Aufsatz über „Frauen als Dirigenten und Komponisten“ zu veröffentlichen. Unter den hier genannten weiblichen Komponisten fehlen mehrere der bekanntesten; interessant sind aber die folgenden Mitteilungen: „Damenkapellen unter weiblicher Leitung gab es schon im 18. Jahrhundert in Venedig, allerdings keine herumziehenden, wie man sie heute kennt. Eine Gesellschaft von Adeligen und Kaufleuten gründete daselbst eine Art Wohltätigkeitsanstalt, in der musikalisch begabte Mädchen irgendein Instrument — auch Blasinstrumente — erlernten und dem Institutorchester einverleibt wurden. Sie wurden streng, aber gut gehalten und hatten einen vorzüglichen Ruf; nicht selten heiratete ein Konzertbesucher eines der Mädchen, nicht ohne vorher der Administration der Anstalt seine Befähigung hierzu in moralischer und pekuniärer Hinsicht in befriedigender Weise dokumentiert zu haben. Andere Mädchen blieben zeitlebens als Lehrerinnen der Anstalt angestellt und konnten mitunter recht ansehnliche Ersparnisse zurücklegen. Das Institut bildete auch Sängerinnen heran, die sich aber eidlich verpflichten mussten, nicht zum Theater zu gehen.“

BADISCHE LANDESZEITUNG (Karlsruhe), Beilage: Badisches Museum, 1906, No. 96 und 97. — „Zum 50jährigen Bestehen des Instrumentalvereins Karlsruhe“ berichtet F. Schweikert ausführlich über die Entwicklung des Vereins, dessen Orchester ausschliesslich von Musikliebhabern gebildet wird. In den öffentlichen Konzerten des Vereins wurden unter anderem aufgeführt: Symphonieen von Haydn 18mal, von Beethoven 12mal, von Mozart 10mal und von Schubert 9mal; ferner symphonische Werke von Pleyel, E. F. Fesca, Mendelssohn, Bizet, Grieg, Spies und Lorentz. Mit Ouvertüren waren vertreten: Schubert 11mal, Mozart und Weber je 7mal, Cherubini 4mal, Gluck, Mendelssohn, Auber und Suppé je 3mal und Beethoven 2mal. Einzelne Male wurden Ouvertüren von Spontini, Weigl, Boieldieu, Meyerbeer, Peter Winter, Franz Lachner, Méhul, Balfe, Mohr, Henrici und Spies gespielt. „Gross ist die Zahl der vom Instrumentalverein aufgeführten Kammermusikwerke jeglicher Art. Manche interessante Schöpfung, welche den Programmen der meisten öffentlichen Konzerte unbekannt ist, konnte man da hören.“

NEUES TAGBLATT UND GENERALANZEIGER FÜR STUTTGART 1907, 25. Mai. — Zum achten Stuttgarter Musikfest schreibt W. Widmann über das „Stuttgarter Musikleben in alter und neuer Zeit“. Im Jahre 1496 wurde eine Hofkapelle für vierstimmigen Kirchengesang gegründet. Sie bestand aus fünf Geistlichen und sechs Knaben. Unter Herzog Ulrich (1498—1550) wurde die Kapelle durch Instrumental-Musiker ergänzt. Im Jahre 1658 stellte die Gemeinde einen „Stadtzinkenisten“ an, der mit seinen Leuten morgens, mittags und abends auf dem Stiftskirchenturm Choräle zu spielen hatte. Herzog Eberhard III. (1628—1674) liess zuerst Singspiele und Ballete aufführen. Im 18. Jahrhundert wurde von der Hofkapelle hauptsächlich italienische und französische Opernmusik gepflegt. Ihre bedeutendsten Dirigenten in dieser Zeit waren Johann Siegmund Cousser und Nicola Jomelli. Goethe schrieb noch 1797 in sein Tagebuch gelegentlich seines Aufenthaltes in Stuttgart: „Alle sprechen mit Entzücken von jenen brillanten Zeiten, in denen sich ihr Geschmack zuerst gebildet, und verabscheuen deutsche Musik und Gesang“. Die deutsche Musik brachte in Stuttgart vornehmlich Zumsteeg (1760—1802) wieder zu Ehren. Als Leiter der Hofkapelle pflegte er mit Vorliebe Mozart'sche Musik. Im Jahre 1824 wurden die ersten bedeutenden Gesangvereine gegründet: der Evangelische Kirchengesangverein und der Liederkranz. 1830 wurde der „Messias“ zum ersten Male in Stuttgart öffentlich aufgeführt. Am 28. Oktober 1831 fand

„nach dem Vorgange der rheinischen“ das erste Musikfest, schon ein Jahr später das zweite statt. Auf beiden wurde wieder der „Messias“ aufgeführt. Das nächste „Musikfest“ wurde erst vom 17. bis 20. Juni 1885 von dem 1882 gegründeten „Verein zur Förderung der Kunst“ veranstaltet. Seitdem veranstaltete dieser Verein noch sieben Musikfeste, deren letztes vom 25. bis 27. Mai 1907 stattfand.

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin), 1907, 30. Mai. — In der Beilage „Die schönen Künste“ wird der folgende Brief der Klavier-Pädagogen Willy und Louis Thern in Wien abgedruckt, der unserem Mitarbeiter Professor Dr. Wilhelm Altmann als Antwort auf die von ihm in der „Musik“ (siehe VI, Heft 11 und 15) zur Erörterung gestellte Frage: „Sollen die Künstler auswendig spielen?“ zugegangen ist:

Hochgeehrter Herr Professor! Ihrer dankenswerten Anregung folgend, gestatten auch wir uns, Ihnen unsere Ansicht über obige Frage bekannt zu geben.

Sollen Künstler „auswendig“ vortragen? — Gewiss! — aber — sie müssen nicht! — Wenigstens nicht alles.

Genau betrachtet, erscheint uns das Auswendigspiel als das Bild der Improvisation, — folglich sollten dabei in erster Reihe Kompositionen solcher Formen in Betracht kommen, die man sich sehr gut als improvisiert vorstellen kann, z. B. Impromptus, Notturnos, Transkriptionen (Paraphrasen), Lieder ohne Worte u. dergl. — Schwerlich aber wird jemand imstande sein, eine ganze Sonate, ein Konzert aus dem Stegreif zu erfinden und vorzutragen.

Unseres Wissens hat selbst Liszt seinem Publikum Konzerte und Sonaten in der Regel nur aus Noten vermittelt, — und wie vermittelt! so eindringlich, unvergleichlich, wie es keinem seiner „Nachfolger“ mit einem noch so eingedrillten Vortrag jemals mehr gelang. Liszt ist uns Beispiel und Beweis, dass man auch vom Blatt „par coeur“ vortragen kann. Und ein solches „par coeur“-Spiel sei das Hauptziel jeder musikalischen Erziehung; denn um wie viel mehr wert ein Vortrag aus Noten, der ganz im Geist der Tondichtung gehalten ist, als einer aus dem Gedächtnis, wenn er dabei gegen Sinn und Intention verstösst, was leider bei dem heutigen argen Virtuosentum nur zu häufig der Fall ist! — Nach alledem käme es also weniger auf die Frage an: Sollen die Künstler auswendig spielen, als auf folgende Fragestellung: Was sollen Künstler auswendig vortragen? Hierauf unsere Antwort: Zunächst nur das, was in erster Reihe dafür prädestiniert erscheint. Sie sehen, hochgeehrter Herr Professor, dass unsere Zuschrift mit Ihrer wiederholt ausgesprochenen Ansicht wesentlich übereinstimmt.

Wien, im Mai 1907. Willy und Louis Thern,
k. k. Professoren am Wiener Konservatorium

AUS VERSCHIEDENEN TAGESZEITUNGEN. — Prager Tagblatt (März 1907): „Theaterpolitische Betrachtungen“ von Richard Batka (I. Kunst- und Geschäftstheater, II. Saison- oder Repertoirebühne?). — „Richard Wagner in Prag“ von Richard Batka (I. Rosalie Wagner, II. Aufenthalt im Herbst 1832, III. „Die Hochzeit“). — Deutsche Zeitung (Berlin), Beilage „Deutsche Welt“ vom 17. März 1907: „Das Wesen des Musikdramas“ von Karl Storck. — Osnabrücker Zeitung vom 14. März 1907: „Lortzing in Osnabrück“ von Georg Richard Kruse. — Lübeckische Anzeigen, Beilage, „Vaterstädtische Blätter“ vom 19. Mai 1907: „Ein Gedenkblatt aus Anlass des 200. Todestages Dietrich Buxtehudes“ (mit drei Faksimiles) von C. Stiehl. — Die Zeit (Wien) vom 11. Mai 1907: „Das Reifezeugnis des Schulgehilfen Franz Schubert“, mitgeteilt von Otto Erich Deutsch. Danach gehörte Schubert nicht zu den besten Schülern.

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BROMBERG: Der Spielplan unserer Monatsoper brachte diesmal „Tannhäuser", „Lohengrin", „Fliegenden Holländer", „Troubadour", „Rigoletto", „Freischütz", „Hugenotten", „Undine", „Martha", „Carmen", „Bajazzo", „Cavalleria", „Hoffmanns Erzählungen", „Lustige Witwe". Direktion: Arthur von Gerisch; Regie: Franck und Anton Pratl. Die Wiedergabe stand in Anbetracht der gegebenen Verhältnisse meist auf angemessener Höhe; einzelnes, wie z. B. „Holländer", bot sogar ungetrübten Genuss, während eine Anzahl Vorstellungen an der bekannten provinzierischen Chor-Unzulänglichkeit und an dem, übrigens sehr braven, Militärorchester (34er) krankte. Hervorzuheben sind der sehr zuverlässige Kapellmeister Pitteroff, der ganz vortreffliche lyrische Bariton Kurt Grassegger, Olga Agloda als wundervolle Senta und Venus, Hedwig von Bibow (Alt). Der Heldentenor Buchwald hatte viele gute Momente, konnte aber auch empfindlich hausbacken sein. Die jugendlich dramatische Eleanor Kessler, die für Wagnersche Frauengestalten ganz verfehlt war, hat andererseits durch ihr musikalisches Empfinden und ihre sympathische Stimme viel Aussicht auf eine erfolgreiche Bühnenlaufbahn. Carmen wurde von Franceschina Prevosti als Gast mit bekannter Meisterschaft gespielt und (leider italienisch) gesungen. Willi Wellmann

BRÜNN: Knapp vor Saisonschluss ist ein frischerer Zug in unser Opernwesen gekommen. Zunächst gelangte zum ersten Mal Charpentier's „Louise" in überraschend guter Form zur Aufführung. Hier konnte man wieder einmal sehen, was unser Opernensemble zu leisten vermag, wenn man ihm Zeit und Fleiss zur Vorbereitung eines Werkes gönnt. Auch eine vorzügliche „Wildschütz"aufführung, die gleichfalls sorgfältiges Studium verriet, soll nicht unerwähnt bleiben. Dem Beispiele der Prager Bühne folgend unternahm man den Versuch, sogenannte „Maifestspiele" bei uns einzubürgern. Trotz des namhaften künstlerischen Erfolges dürfte diese Institution in Brünn kaum festen Fuss fassen. Es gelangten „Salome" (fünfmal) und der „Ring" zur Aufführung. Das Orchester wurde auf 75 Mann verstärkt, als Darsteller des Siegfried und Wotan die Herren Neubauer (Düsseldorf) und Bürstinghaus (Mainz) herangezogen. „Salome" erzielte einen Sensationserfolg. Sämtliche Aufführungen waren trotz doppelt erhöhter Preise ausverkauft. Den Herren Kapellmeister Veit und Direktor von Maixdorf gebührt volle Anerkennung für die sorgfältige Vorbereitung des Werkes. Der Interpretin der Titelrolle, Frl. Nagel, gelang vornehmlich der darstellerische Teil, Herr Wiedemann war ein vortrefflicher Jochanaan, Herr Neubauer ein interessanter Herodes. Siegbert Ehrenstein

KÖLN: In Anwesenheit Felix Weingartners erzielte seine Oper „Genesius" bei ihrer ersten Aufführung einen durchschlagenden Erfolg, dessen Echtheit sich bei den bisher stattgehabten, sehr stark besuchten Wiederholungen nachdrücklichst erwies. Weingartner wurde sehr oft hervorgerufen; dann jubelte das Auditorium nach dem zweiten und dritten Akte Otto Lohse als bewundernswertem Einstudierer und unvergleichlichem Dirigenten in stürmischer Weise zu. Die Aufführung, die Wilhelm von Wymétal aufs glanzvollste inszeniert hatte, bedeutet nach jeder Richtung eine Ehrentat der Kölner Oper. Alice Guszalewicz setzte ihre schönen Mittel mit aller Wärme für die Pelagia ein, Fritz Rémond war gesanglich wie darstellerisch ein fesselnder Genesius und Erich Hunold, der als Gast den beurlaubten Whitehill ersetzt, sang den alten Cyprianus überaus edel. Auch die weiteren Rollen waren hervorragend besetzt. In Erich Hunold haben wir überhaupt einen rein gesanglich wie in jeder dramatischen Beziehung ganz ausgezeichneten Künstler kennen gelernt, den man sehr gerne dauernd hier behielte. Sein Jochanaan (Salome), Fliegender Holländer, Tonio (Bajazzo) und Salomo (Königin von Saba) waren höchst wertvolle Darbietungen. Paul Hiller

PHILADELPHIA: Unsere verflossene Opernsaison hat sich ganz anders gestaltet, als angenommen worden war. „Salome" von Strauss hätte ihr die Signatur verleihen sollen; statt dessen wurde sie zu einer Puccini-Saison pure et simple. Dass Direktor Conried, der ja seinerzeit in der „Parsifal"frage seinen Willen trotz der gerechten Entrüstung der weitesten Kreise durchzusetzen wusste, vor den Direktoren des Metropolitan-Opernhauses so sehr zu Kreuz kriechen konnte, um ohne ernsten Kampf „Salome" preiszugeben, hat hier allgemein überrascht. Es hätte ihm nicht schwer fallen können, den Herren klarzumachen, dass zwischen amoralisch und unmoralisch doch ein gewaltiger Unterschied besteht. Er zog es vor, die Flinte gar zu rasch ins Korn zu werfen. Ob der Grund darin zu suchen ist, dass er tatsächlich zu krank war, um den frischen fröhlichen Kampf für das künstlerische Prinzip aufzunehmen, oder ob, wie andere wissen wollen, der Anlass für den Kampf wegfiel, weil er mit Puccini seinen finanziellen Erfolg gesichert fand, wollen wir dahingestellt sein lassen. Tatsächlich wurde der Schwerpunkt unserer Opernsaison zum Schaden der deutschen Oper wesentlich verschoben. Nur wenige Werke von Wagner und diese in recht anfechtbarer Besetzung. Frau Fleischer-Edel, die hier die Elisabeth und die Brünnhilde im „Siegfried" sang, Herr Burrian, den wir unter anderem auch als Tristan hörten, sind ganz brave Künstler, allein sie reichten an jene nicht heran, die wir hier früher in den Partieen gehört haben. Frau Gadski gab uns eine noch recht unfertige Isolde, und Frau Eames ist über die Elsa hinausgewachsen. Von Mozart wurde nicht ein einziges Werk aufgeführt. „Italia fara da se" war das Losungswort, das durch die infolge des malheureusen Übermuts Caruso's im New Yorker Affenkäfig weidlich gesteigerte Berühmtheit dieses Tenoristen sich diesmal bewähren konnte. Übrigens wird Caruso hier, wie ja leider auch drüben, bedeutend überschätzt. Sein Herzog im „Rigoletto" ist mittelmässig, sein Don José stilwidrig, sein Lionel, sein Faust sehr schwache Leistungen. Vortrefflich ist er als Canio und in allen Opern Puccini's. Der Caruso-Enthusiasmus wurde denn auch gründlich ausgenützt. Ausser der „Bohème" und der „Tosca" wurde noch die „Manon" Puccini's hervorgeholt und als Novität „Madame Butterfly" heraus-

gebracht. Diese Oper hatte hier einen vollen Erfolg, der aber kaum ganz verdient war. Ist auch, was die Verwendung der künstlerischen Mittel anbelangt, hier ein Fortschritt gegen die früheren Werke Puccini's nicht zu leugnen, so lässt ihn doch die melodische Erfindung gewaltig im Stich. Ausschlaggebend für den Erfolg war die vortreffliche Verkörperung der Titelpartie durch Geraldine Farrar, der es damit gelang, die Scharten in den Partieen der Juliette und Marguerite ganz auszuwetzen. Auch als Nedda gefiel Frl. Farrar, deren Erfolg teils durch die widerliche Berliner Reklame, teils dadurch beeinträchtigt wurde, dass Herr Conried den merkwürdigen Einfall hatte, neben ihr die Cavalieri zu engagieren, eine Sängerin, die in Erscheinung, Stimmcharakter, Rollenfach usw. fast ein genauer „Double“ der Farrar ist. Wenig Glück hatte Herr Conried mit seinen Ganz- und Halbnovitäten. Giordano's „Fedora“ fiel glänzend durch. Ein ärmlicheres Machwerk in musikalischer Beziehung lässt sich kaum denken. Delibes' „Lakmé“ konnte durch die schlechte Besetzung keinen rechten Erfolg erzielen. Frau Sembrich kann eine Lakmé ebensowenig verkörpern, wie eine Königin von Saba, und der neue französische Tenor Rousselière, dessen Organ viel Kraft und Metall, aber auffällig wenig Schmelz aufweist, vermochte als Gerard auch nicht zu begeistern. Der finanzielle Erfolg der Saison war unbestreitbar, da nahezu alle Vorstellungen ausverkauft waren. Allein der künstlerische Erfolg fiel auf das Niveau einer italienischen Stagione zurück. Dass mit einer solchen pekuniären Erfolg zu erzielen nicht schwer fällt, hat Herr Hammerstein in New York mit seiner Manhattan-Operngesellschaft bewiesen, deren Aufführungen, wie Schreiber dieses bezeugen kann, sich, was Solisten, Chor, Orchester und Ensemble anbelangt, auf einem weit höheren Niveau bewegten, als die der Conriedschen Gesellschaft. Dr. Martin Darkow

KONZERT

BROMBERG: Der stimmgewaltige Männergesangverein „Eintracht“ pflegte wie bisher in gediegenster Weise das deutsche Volkslied, wozu der Dirigent, Bruno Stein, mit eigenen Kompositionen sehr erfolgreich beisteuerte und sich auch als feinsinniger Pianist betätigte. Die „Liedertafel“ brachte im Verein mit dem „Lehrergesangverein“ und tüchtigen Solisten unter Niepel Friedrich Hegars „Herz von Douglas“ zu prächtiger Wirkung; neben diesem interessanten Chorwerk erschien Reineckes „Hakon Jarl“ etwas spiessbürgerlich. Die „Liedertafel“ allein sang sehr hübsche fremdländische Volkslieder. Die Solistin Gertraud Langbein verspricht mit einer klangvollen Höhe Gutes. Die „Singakademie“ brachte „Fausts Verdammung“, die, gut ausgearbeitet, bedeutende Wirkung erzielte, ferner den „Paulus“, in etwas eiliger Einstudierung. Bei letzterer Aufführung lernten wir Klara Erler kennen und bewundern, während Leo Gollanin den Ansprüchen genügte und Werner Koffka zu wenig Metall in der Stimme aufwies. Die Symphoniekonzerte der Orchestervereinigung brachten u. a. die „Schottische“, Bizet's Arlésienne, das „Lohengrin“ Vorspiel, Goldmarks nicht gerade inhaltsschwere Symphonie „Ländliche Hochzeit“, Faust-Ouvertüre von Wagner, Brahms' Symphonie D-dur. — Die Kammermusik des Konservatoriums (Herren Martienssen, von Winterfeld, Schirmer, Wirnitzer) vermittelte Mendelssohn Trio d-moll, Tschaikowsky Dumki-Trio (in interessanter Wiedergabe), Beethoven Variationen über „Schneider Kakadu“, Sonaten von Brahms und Grieg. Nach dem Manuskript wurde ein viersätziges Trio op. 20 B-dur von Hartig durch die Herren Willi Wellmann, Bils und Nolte aufgeführt, ein temperamentvolles, melodieenreiches, einfach gearbeitetes Werk. — Martha v. Poppinghausen zeigte eine nicht mehr ganz frische Stimme, aber tüchtige Technik und verständigen Vortrag; der Pianist Leopold Spielmann verriet ernstes Streben und glänzte mit Bravourstücken und Nippes, während ihm für die Klassiker noch etwas Reife gebricht. — C. N. Martienssen bewies in einem Klavierabend Fleiss, Intelligenz und einen Zug ins Grosse. — Willi Wellmann brachte neu für Bromberg drei Choralvorspiele aus op. 122 von Brahms (Busoni), sowie Kleinigkeiten von dem stets interessanten Paul Juon. — Von auswärts kamen, mit besonderem Beifall begrüsst, Helene Staegemann, Alfred Reisenauer, der Beethoven und Schumann in abgeklärter Erhabenheit vor uns erstehen liess, aber Chopin (op. 46) nicht als Verstandesmusik anfassen sollte, die Brüsseler, die mit Glazounow und Schumann ganz aussergewöhnliche Genüsse vermittelten, Alfred Wittenberg mit glänzendem Vortrag des Mendelssohn-Konzerts. Auch Hans Buff-Giessen ersang sich warmen Beifall. Weniger interessierten Elisabeth Lee, Hans Mühlhausen, Margarethe Steiner, Margarethe Eschenbach. Willi Wellmann

ERFURT: Der Sollersche Musikverein (Dirigent: Königlicher Musikdirektor Zuschneid) eröffnete die diesjährige Saison mit einem Orchesterkonzert, in dem als Hauptwerk die F-dur Symphonie von Brahms eine wenig befriedigende Wiedergabe erfuhr. Der Solist des Abends, Emil Sauer, spielte das Es-dur Konzert von Beethoven und zwar den ersten Satz mit einiger Reserve, das Adagio mit vieler Wärme und den Schlussatz mit echter Begeisterung, sowie das d-moll Konzert von Wilhelm Friedemann Bach und Stücke von Schumann, Chopin und Liszt. Das Programm des zweiten Konzertes wurde von Mary Münchhoff und Joan Manén bestritten, die namentlich nach der technischen Seite hin Ausserordentliches leisteten. Das dritte Konzert gestaltete sich zu einer Feier anlässlich des 80. Geburtstages des Meiningenschen Hofkapellmeisters Professor Emil Büchner, der auch einige Zeit dem Sollerschen Musikverein als Dirigent vorgestanden hat. Es gelangten zwei Chorwerke, die wenig bedeutende „Lenzfahrt“ von Mayerhoff und der „Wittekind“ von Büchner, zu einer gelungenen Wiedergabe. Die beiden Solisten, Anna Quensel und Hans Spies, fanden wohlverdienten Beifall. Für das vierte Konzert war die Weimarische Hofkapelle gewonnen worden, die unter Leitung des Herrn Zuschneid u. a. die B-dur Symphonie von Schumann zu einer fast durch-

weg befriedigenden Wiedergabe brachte. Mara Friedfeldt feierte mit „Martern aller Arten“ und der Wahnsinnsarie aus „Lucia“ einen grossen Triumph. — Die „Eroica“, die in dem ersten Konzert des Erfurter Musikvereins (Dirigent: Richard Wetz) als Hauptwerk zu Gehör gelangte, litt unter einer wenig sorgfältigen Vorbereitung. Cäcilie Rüsche-Endorf sang mit einem Sopran von satter Klangfarbe, der aber im Forte etwas gaumig klingt, und gutem musikalischen Empfinden Werke von Goetz und Wagner. Das zweite Konzert wurde von der Meininger Hofkapelle unter Leitung Wilhelm Bergers bestritten. Das Programm nannte u. a. die romantische Symphonie von Bruckner, mit der die Kapelle eine ganz hervorragende Leistung bot, und eine Kleist-Ouvertüre von Richard Wetz, das Werk eines talentvollen Musikers, der vor allem auch die Orchestertechnik gut beherrscht. Im dritten Konzert hörten wir das Ehepaar Schnabel-Berlin. Das Programm enthielt die schönsten Perlen unserer Klavier- und Gesangsliteratur, darunter Schuberts G-dur Sonate, op. 78; recht deplaciert aber war der Walzer eigener Komposition, den Artur Schnabel nach Schumanns „Des Abends“ und „Aufschwung“ zum Vortrag brachte. Es folgte ein Chorkonzert (Chor: die Singakademie unter Leitung von Richard Wetz) mit Liszts „Heiliger Elisabeth“. Die Aufführung hinterliess einen nachhaltigen Eindruck; alle Ausführenden waren grösstenteils mit Erfolg bemüht, dem Werke gerecht zu werden. Die Soli wurden von Elisabeth Ohlhoff, die gesangstechnisch Gutes bot, aber ihre Partie nicht ganz zu beherrschen schien, Frau Walter-Choinanus, die sich wieder als eine gute Gesangskünstlerin bewährte, und den Herren Strathmann (Weimar) und Schmidt (Hannover) gesungen. Das letzte Konzert des Vereins fand unter Mitwirkung Felix Berbers statt, der keinen besonders glücklichen Tag zu haben schien, denn er bot mit dem a-moll-Konzert Dvořáks durchaus keine einwandsfreie Leistung. Das Orchester (die Kapelle des Infanterie-Regiments No. 71) brachte die Es-dur Symphonie von Schumann in recht anerkennenswerter Weise zu Gehör. — An Kammermusikkonzerten fanden vier statt. Von den Mitgliedern des Leipziger Trios der Herren Prins (Violine) — nicht zu verwechseln mit dem Altenburger Hofkonzertmeister gleichen Namens —, Helfferich (Violoncello) und Weinreich (Klavier) konnte nur der letztgenannte interessieren. Die Ausführung der Variationen op. 121 von Beethoven und des d-moll Trios von Arensky liess die Konzertreife vermissen. Das Steindel-Quartett hatte mit seinem Kammermusik-Abend vielen Erfolg, was ebenso auch von dem aus Mitgliedern der Dresdener Hofoper bestehenden Bläserensemble gilt, das mit Erika Wedekind konzertierte; dem Vortrag des Sextetts, op. 6, von Thuille und des Es-dur Quintetts von Beethoven fehlte aber doch die rechte Ruhe und Abgeklärtheit, um restlos befriedigen zu können. Auch dem Meininger Streichquartett der Herren Treichler, Funk, Abbass und Piening haftet noch viel des Materiellen an, wie solches namentlich der Vortrag des C-dur Quartetts (Köchel-Verzeichnis No. 465) von Mozart bewies; viel Wärme und in den Ecksätzen auch viel künstlerischen Schwung atmete die Wiedergabe des F-dur Quartetts, op. 59 No. 1, von Beethoven. — Unter den Solistenkonzerten, die im Laufe der Saison stattgefunden haben, verdienen an dieser Stelle nur wenige genannt zu werden. Die Geschwister vom Scheidt (Selma, Julius und Robert), die über hervorragende Stimmittel und grosse musikalische Intelligenz verfügen, boten uns mit dem Vortrag von Arien, Liedern und Duetten vielen Genuss, der auch den Besuchern eines Konzerts zuteil wurde, das Willy Burmester unter Assistenz von W. Klasen gab. Raoul Koszalski hatte für einige Zeit seinen Wohnsitz hier aufgeschlagen. Er gab drei Klavierabende, die den Beweis erbrachten, dass er ein Künstler mit ganz respektablem Können ist, der aber den Zuhörer nicht in intensiver Weise zu fesseln vermag. Endlich sei noch eines Liederabends Erwähnung getan, den Dr. Wüllner im Verein der Literaturfreunde gab. — Das Kirchenkonzert, das der Musikverein in der Predigerkirche veranstaltete, bildete den Schluss der diesjährigen Konzertsaison. Der Organist der Kirche, Paul Gebauer, eröffnete die Reihe der Vorträge mit einer Toccata von Bach, die er in wirkungsvoller Weise zu Gehör brachte. Der Chor, die dem Musikverein angegliederte Singakademie, sang unter Leitung seines Dirigenten Richard Wetz die achtstimmige Motette „Ich lasse dich nicht“ von Bach, in der man zu Anfang unrein intonierte, die aber im übrigen gut durchgeführt wurde. Es folgten: der 23. Psalm für Frauenchor und Orgel von Schubert, dessen Wiedergabe vielen Genuss bot; der Chor „Für soviel Gnade singen wir“ aus „Josua“ von Händel; zwei acappella-Chöre: altfranzösisches Marienlied, eingerichtet von Reinecke und altdeutscher Passionsgesang, eingerichtet von Schreck, von denen der erste recht gut gelang, und die „Seligpreisungen“ von Liszt, mit denen die Ausführenden ihr Bestes gaben. Der Solist, Opernsänger Otto Semper, sang ausser den Seligpreisungen die Arie aus „Josua“: „Soll ich auf Mamres Fruchtgefild“ und zwei ernste Gesänge von Brahms. Der Sänger verfügt über einen sympathisch klingenden Bariton, und der Vortrag der Seligpreisungen verriet ein inniges Erfassen der vom Komponisten gestellten Aufgabe.

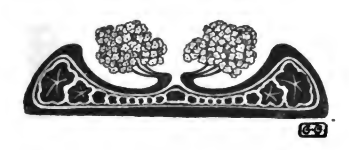
Max Puttmann

JENA: Die letzte Konzertsaison erhielt ihre Bedeutung vornehmlich durch den Übergang der Leitung der akademischen Konzerte von Ernst Naumann auf den Schüler Wolfrums Fritz Stein. Naumann hatte sich, nachdem er über 40 Jahre lang den Taktstock geschwungen, in letzter Zeit mehr und mehr zurückgehalten, was niemanden, der unsere Orchesterverhältnisse kannte, verwunderte. Die Verehrung für ihn kam in wärmster Weise zum Ausdruck im ersten akademischen Konzert, das sich durch eine herrliche Wiedergabe seines Nonetts durch die Meininger zu einer würdigen Abschiedsfeier gestaltete, und bei der Aufführung seines Streichquartettes op. 9 durch das Jenaische Streichquartett. Der neue Musikdirektor führte sich vortrefflich ein durch sein erstes Konzert, vor allem durch das kühne aber durchaus gelungene

Wagnis, mit unserem zusammengewürfelten Orchester (Stadtkapelle, Weimarer Hofmusiker, Militärmusiker und Dilettanten) Grieg's Peer Gynt-Suiten aufzuführen, die zum erstenmal hier gespielt wurden. Im nächsten Konzert stand ihm die gesamte Weimarische Hofkapelle zur Verfügung. Da zeigte sich erst recht, dass wir von ihm als Dirigenten die schönsten Erwartungen hegen können. Es gab Beethovens A-dur Symphonie, Strauss' „Tod und Verklärung", Schillings' „Hexenlied" und das Meistersingervorspiel. Dabei vergass man völlig, einen Neuling am Dirigentenpulte zu haben. Ohne Schwierigkeiten brachte er nun den lang ersehnten grossen Chor zusammen; mit dem Machtsschen Musikverein und den Paulinern als Stamm waren es sofort nahezu 200 Stimmen. Dazu kam als weiteres wichtiges Ereignis die Aufstellung einer Orgel im Volkshaussaal, deren Weihe am 10. Dezember 1906 unter Mitwirkung von Karl Straube stattfand. Die häufige Benutzung des schönen neuen Instrumentes, eines Werks der Firma Voit & Söhne in Durlach-Karlsruhe, rechtfertigte durchaus die von der Zeissstiftung nicht ohne Bedenken dafür bewilligte Summe. Die beiden nächsten akademischen Konzerte gaben dann Fritz Stein Gelegenheit, sein bedeutendes Können im Orgelspiel zu zeigen. Nach überraschend kurzer Übungszeit brachte er mit dem neuen Chore Händels „Messias" zur Aufführung. Das war nicht nur rein äusserlich der Höhepunkt des Winters, der Chor bot tatsächlich eine höchst erfreuliche Leistung, und das Ganze war so aus dem Vollen geschöpft, wie wir ähnliches hier seit Jahren nicht erlebt haben. Könnte die Orchesterfrage ebenso schnell und glatt gelöst werden wie die Chorverhältnisse, so würde Jena mit einem Schlage in die Reihe der deutschen Musikstädte einrücken. Von den akademischen Konzerten wurde das letzte von d'Albert und Frau bestritten. Bei den übrigen wirkten als Solisten mit Mischa Elman, Ludwig Wüllner, Marcella Pregi und die Barthsche Madrigal-Vereinigung, deren Vorträge ebenso wie die der Pariser Gesellschaft für alte Instrumente bei dem starken historischen Sinn unseres Publikums lebhaftes Interesse weckten. Für die Kammermusiken waren ausserdem noch gewonnen das russische Trio der Brüder Press und Vera Maurina und das böhmische Streichquartett, die uns ausgezeichnete Leistungen boten. Das Jenaische Streichquartett konnte wegen Erkrankung eines Mitgliedes nur einmal spielen. Schliesslich muss noch ein Abend der Herren Hinze-Reinhold und Schrattenholz erwähnt werden. Koczalski dagegen vermochte mit seinen drei Klavierabenden trotz guter Einzelleistungen nicht entfernt die Begeisterung auszulösen wie vor 14 Jahren als Wunderkind. Aus den gewohnten Darbietungen hoben sich noch hervor ein Volksliederabend des bürgerlichen Gesangvereins und das Weihnachtsoratorium mit Orgel von Chr. Müller vom Kirchenchor. Die billigen Volkskonzerte sucht man immer gediegener zu gestalten; ausser einem Liederabend von Luise Ottermann weckte das stärkste Echo ein gemischtes Programm mit Mendelssohns f-moll Sonate für Orgel (Stein), Beethovens Sextett (Weimar-Ensemble) und Liedervorträge des Baritonisten Palma. Weil unsere Stadtkirche immer noch einer modernen Orgel entbehrt, fand eine Passionsmusik am Karfreitag im Volkshause statt, wobei Stein nach dem Vorgange Wolfrums während der Orgelvorträge den Saal verdunkeln liess, was die Wirkung entschieden erhöhte. Max Meier-Wöhrden

RIO GRANDE: Die letzten Monate waren wenig ergiebig, nur zwei Konzerte sind erwähnenswert. Amalia Iracema-Haensel gab vor ihrer Abreise nach Deutschland, wo sie für zwei Jahre — ich glaube in Darmstadt — verpflichtet ist, ein stark besuchtes Konzert, dank ihrer gesanglichen Qualitäten und wegen der politischen Stellung ihrer Familie, was hier schwer ins Gewicht fällt. Ihr starker und ausdrucksfähiger Mezzosopran feierte verdientermassen grosse Triumphe. — Paolo Tagliaferro, ein junger Pianist, spielte bedauerlicherweise vor schwach besetztem Hause; seine brillante Technik und sein musikalisch wertvoller Vortrag machten das Konzert zu einem seltenen Genuss. Er spielte u. a. Präludium und Fuge von Bach-Liszt, „Warum" von Schumann, 32 Variationen von Beethoven, Stücke von Chopin. Leider ist unser Publikum noch nicht recht reif für klassische Musik; sie wird ihnen auch selten genug geboten.

Fr. Köhling



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Im Jahre 1783 weilte Mozart in Linz. Er war im Hause des Grafen Thun zu Gast geladen und schuf hier die „Linzer Symphonie". Im vergangenen Jahre, dem Gedächtnisjahre des 150. Geburstages des Meisters, beschloss der Musikverein von Linz, an dem genannten Hause eine Gedenktafel anzubringen. Sie hätte bereits im Vorjahre enthüllt werden sollen. Da sich jedoch die Fertigstellung der Tafel bis in den Spätherbst verzögerte, wurde die Enthüllungsfeier auf den Mai 1907 verschoben. Die Ausführung des Denksteines wurde einem jungen Wiener Künstler, Leopold Forstner, übertragen, der ein Werk schuf, das von feinem Kunstgeschmack und hoher künstlerischer Auffassung spricht. Wir bringen heute eine Abbildung der Gedenktafel. Das Relief ist in Weiss gehalten und glasiert, ein Mosaik-Goldoval umgibt es. Daran schliesst sich ein rotbraunes Mosaikfeld, das von Goldlinien umsäumt ist. Die Ornamente an den Längsseiten sind ebenfalls in Mosaik gearbeitet. Die in Silber ausgeführte Inschrift hebt sich von dem schwarzen schwedischen Granit vortrefflich ab. Die Farbentönung von Keramik, Mosaik und Granit ist vorzüglich gelungen.

Die Tageszeitungen brachten jüngst mehrfach Notizen über ein eigenartiges, von dem musikliebenden Holland geplantes Unternehmen. Es betrifft den Bau eines Beethoven-Tempels in der herrlichen Dünengegend Hollands, in dem alljährlich Musikfeste grossen Stils abgehalten werden sollen, die durch Unsichtbarmachung der ausführenden Künstler manche von der „Musik" wiederholt angeregten modernen Bestrebungen erfüllen werden. Wir sind in der glücklichen Lage, unseren Lesern schon heute den Tempel, dessen Entwurf von dem Baumeister Berlage herrührt, im Bilde vorführen zu können. Bei dieser Gelegenheit bieten wir auch ein Bild des berühmten Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, dessen Dirigent Willem Mengelberg bekanntlich im nächsten Winter die Freitagskonzerte des Frankfurter Museums leiten wird.

Die nächsten Beilagen beziehen sich auf die im vorliegenden Heft enthaltenen Artikel von Wilhelm Kienzl und Wolfgang Golther. Das Porträt Dr. Theodor Kafkas stammt aus der Zeit des veröffentlichten Briefwechsels Richard Wagners mit dem um die Bayreuther Sache so verdienten Manne. Es folgt ein Brünnhildebild von Hedwig Reicher-Kindermann (1853—1883), deren hohe Künstlerschaft Angelo Neumanns Buch uns in lebendige Erinnerung ruft. Neumann schreibt a. a. O. S. 329: „Wer bei ihren Brünnhilden vom ersten Hojotoho in der ‚Walküre' an bis zum letzten seligen Scheidegruss in der ‚Götterdämmerung' zugegen gewesen, dem wird zeitlebens ein unverlöschlicher Eindruck erhalten geblieben sein, die leuchtende Erinnerung an ewige Gestalten, an eine Künstlerkraft der Nachgestaltung, wie sie in solcher Grösse nur selten, hie und da einmal zur Erscheinung kommen kann." Ein bedeutungsvolles Dokument von hohem Wert gibt das nächste Blatt im Faksimile wieder: den vermutlich letzten Brief Richard Wagners, den er zwei Tage vor seinem Hinscheiden an Angelo Neumann schrieb. Durch einen Zufall gelangte das Schreiben erst nach der Meldung vom Tode des Meisters in die Hände des Adressaten, so dass Neumann anfänglich geneigt war, die Trauerbotschaft für falsch zu halten.

Mit dem am 1. Juni im Alter von nur 51 Jahren verstorbenen Klarinettisten Richard Mühlfeld ist ein Meister seines Instruments dahingegangen, der Brahms seinerzeit zu seinen Werken 114, 115 und 120 anregte. 1856 in Salzungen geboren, gehörte er von 1873 der Meininger Hofkapelle an, und zwar zunächst als Geiger, während er sich als Klarinettist autodidaktisch weiterbildete. Mit vollendeter Technik verband er einen wundervollen Ton, mit hoher Intelligenz warme Empfindung und auserlesenen Geschmack. Von 1884—1896 war Mühlfeld erster Klarinettist der Bayreuther Festspiele.

Zum Schluss überreichen wir unseren Lesern das Exlibris für den 23. Band der „Musik".

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

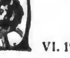
MOZART
1785

MUSIKVEREIN
LINZ 1906



VI. 19

MOZART - GEDENKTAFEL
VON LEOPOLD FORSTNER
AM GRÄFLICH THUN-
SCHEN HAUSE IN LINZ

VI. 19

DER FÜR BLOEMENDAAL IN HOLLAND GEPLANTE
BEETHOVEN-TEMPEL NACH DEM MODELL VON BERLAGE





VI. 19

DAS KONZERTGEBOUW-ORCHESTER IN AMSTERDAM
UNTER WILLEM MENGELBERG



Dr. THEODOR KAFKA



VI. 19





HEDWIG REICHER-KINDERMANN
als Brünnhilde

VI. 19

Geehrtester Freund und Gönner!

Haben Sie meinen Brief nach Amsterdam erhalten? Ich beantwortete darin Ihre Fragen. —

Seitdem ist mir nichts übrig geblieben, als Ihre rastlose Thätigkeit zu verfolgen, und einigermaaßen mir vorzustellen, wie Sie dies endlich einmal auswirken wollen. —

Im März wollen Sie nach Graz, Pressburg u. Pesth? So las ich in der Zeitung. — Was weiter? — Hatten Sie wirklich Venedig im Sinne? Das wäre eine unglückliche Idee gewesen: von allen Italiänischen ist gewiss Venedig am meisten zurück; dort möchte ich selbst zu irgend einer anderen nicht rathen. Hier herrscht jetzt nichts als „Revanche für Oberdank."

RICHARD WAGNERS LETZTER BRIEF
GERICHTET AN ANGELO NEUMANN

VI. 19

Germanen und Slaven – das geht, aber nicht Lateiner u. Romanen: Belgien ist gut gemischt, ein Mischvolk, vlämisch u. s. w. In Paris werden – oder: würden Sie was Schönes erfahren. Russland – Stockholm – Kopenhagen – am Ende auch Ungarn – Alles gut.

Gern hätte ich einmal mit Ihnen geplaudert: gewiss würde Ihnen jetzt so bunt im Kopfe sein, dass Sie sich auf nichts von Ihren Fahrten mehr recht besinnen.

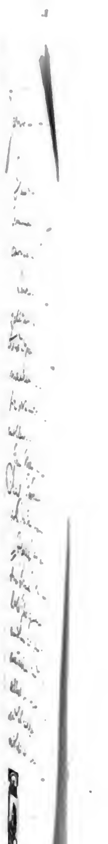
Von Brüssel hatten wir durch Mad. Jardin sehr genaue Berichte. Seidl freut mich sehr. Hätten Sie nur einen Tenor: Vogl war allerdings wie auserwählt vom Schicksal für Sie, aber – ich kann nicht Alles denken – Heinrich u. Therese! – auch ich habe davon gelitten.

Ueber also die Geschichte über das vortreffliche Benehmen Königsbergs. Da haben Sie Gutes gewirkt. — Wenn Sie nun in der zweiten Hälfte des März wieder hier sein können, wäre mir das sehr lieb: meine leidenden Nerven möchten gerne etwas erstarken lassen. —

Jetzt nehmen Sie allen Segen des Himmels dahin und diese meine herzlichsten Grüsse, von denen ich Sie bitte noch [illegible] weiter zu vertheilen.

Ihr
ergebener
[illegible]

Venedig.
Palazzo Vendramin Calergi.
11 Febr. 1883





Atelier Meffert, Meiningen, phot



VI. 19

RICHARD MÜHLFELD
† 1. Juni 1907



DIE MUSIK
Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist: nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.
E. T. A. Hoffmann
VI. JAHR 1906/1907 HEFT 20
Zweites Juliheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107
ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



„If you be not too much cloyed with fat meat, our humble author will continue the story, with Sir John in it, and make you merry with fair Katharine of France: where for any thing I know, Falstaff shall die of a sweat, unless already he be killed with your hard opinions: for Oldcastle[1]) died a martyr and this is not the man. My tongue is weary; when my legs are too, I will bid you good night: and so kneel down before you; — but, indeed, to pray for the queen.“

Mit diesen Schlussworten des Epilogs zu „Heinrich IV.“ sprach Shakespeare die Absicht aus, den ehrenwerten Sir John Falstaff im nächsten Geschichtsdrama „Heinrich V.“, das 1598/99 entstand, wieder auf die Bühne zu bringen. Er tat es wegen des Oldcastle-Streites nicht, liess vielmehr nur sein seliges Ende berichten. Er hat den dicken Ritter aber bald darauf doch wiederaufleben lassen in seiner Komödie „Die lustigen Weiber von Windsor“, die im Jahre 1602 zuerst im Druck erschien. Der Dichter schrieb sie, wie John Dennis berichtet, der das Stück 1702 unter dem Titel „The comical gallant“ neu bearbeitete, im Zeitraum von 14 Tagen auf besondern Befehl der Königin Elisabeth, die Falstaff „in love“ zu sehen wünschte, wie Rowe ergänzend mitteilt.

Später als die meisten anderen Stücke Shakespeares sind „Die lustigen Weiber“ in Deutschland bekannt geworden.[2]) Während schon 1611, also noch zu Lebzeiten des Dichters, „Der Jud von Venedig“ bei uns gespielt wurde, lässt Wieland in seinem achtbändigen Übersetzungswerk von Shakespeares Theatralischen Werken (1763—66) unsere Komödie noch unberücksichtigt. Es erklärt sich das leicht, wenn man liest, was er über die Falstaff-Szenen in „Heinrich IV.“ schreibt, die er „Gemälde des untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten“ nennt. Er findet, „dass der Humor und das Lächerliche, so darin herrscht, grösstenteils in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten und Wortspielen und

[1]) Falstaff führte bei Shakespeare ursprünglich den Namen des als Ketzer und Hochverräter 1417 verbrannten tapfern Sir John Oldcastle. Der Dichter musste ihn aber auf Drängen der Puritaner umtaufen und nannte ihn im Anklange an den feigen Sir John Fastolfe aus „Heinrich VI.“ Falstaff. Vgl. „Missachtete Shakespeare-Dramen“ von Alfred Neubner.

[2]) Vgl. Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland von Rudolph Genée.

einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz" bestehe, und lässt ganze Szenen aus. Von der Tragikomik der Falstaff-Figur weiss Wieland noch nichts. So sehen wir denn erst im Jahre 1771 die „Lustigen Weiber" auf einer deutschen Bühne, und zwar in einer Bearbeitung als Lokalstück unter dem Titel

Die lustigen Abentheuer an der Wienn.
Ein Lustspiel in 5 Aufzügen von J. B. Pelzel,

das 1772 auch im Druck erschien.

Der „bekannte Theaterautor" [1]) macht da den Versuch „Shakespearesche Lustigkeit auf deutschen Boden überzupflanzen" und lässt sein Stück abwechselnd in Penzing und Hietzing spielen. Bezüglich der Benutzung des Shakespeareschen Lustspiels sagt er nur gelegentlich in einer Anmerkung, dass es ihm die Idee zum 3., 4. und 5. Akt gegeben. Falstaff heisst Chevalier von Ranzenhoven, das Ehepaar Page-Reich führt den Namen Hr. u. Fr. v. Lohenstein. Mr. Ford-Fluth heisst Hr. von Cadena, ist ein Ungar und führt sich bei Falstaff-Ranzenhoven als Baron von Trottberg ein. Frau Quickly-Hurtig spielt hier als Lena, Wirtin zu Hietzing, eine wichtige Rolle und heiratet am Schluss den dicken Ritter, wozu die Ehepaare die Aussteuer geben. Anna, Fenton und Dr. Cajus treten gar nicht auf, dagegen ist „Lottel", die Zofe der Frau von Cadena-Fluth, eingeführt, eine Figur, der wir später noch in anderen Falstaff-Opern wieder begegnen. Hier wie in Ritters und Dittersdorfs „Lustigen Weibern" fehlt auch die Verkleidung als Hexe Gillian von Brentford. Während der Dialog, der an Plattheit nichts zu wünschen übrig lässt, im ganzen Pelzels persönliches Eigentum ist, sind doch einige Wendungen Shakespeare nachgebildet, und Ranzenhoven-Falstaff sind sogar mehrere Stellen aus „Heinrich IV." in den Mund gelegt, so z. B. ein Teil des Monologs von der Ehre. Der letzte Akt, der um Mitternacht auf dem Berge am Schönbrunnergarten spielt, enthält genaue Vorschriften für die Musik zu dem Elfenspuk.

1775 erschien dann eine deutsche Übersetzung von Shakespeares Komödie im vierten Bande der Eschenburgschen Ausgabe; der 15. Band enthält auch das irrtümlich dem Dichter zugeschriebene Schauspiel „Sir John Oldcastle".

Eine neue, sehr freie Bearbeitung der „Lustigen Weiber", die 1785 erschien, wurde am 8. und 23. Januar 1788 im Berliner Nationaltheater aufgeführt unter dem Titel:

Gideon von Tromberg,
Posse in 3 Akten, nach Shakespeare, von W. H. Brömel. [2])

---

[1]) Geb. 1745, gest. als Regierungsrat beim Zollamte in Wien.

[2]) 1754—1808, gest. als Kriegsrat beim Forstdepartement in Berlin.

Das Stück beginnt mit einer Nachbildung der Rekrutenszene aus „Heinrich IV.“; dann vertraut Gideon-Falstaff seinem Diener Lips, dass er durch eine Liebschaft mit der Frau des Amtmanns (Ford-Fluth) seinen Beutel füllen wolle. Hier begegnen wir schon den Gläubigern Falstaffs, die auch in Ritters und Dittersdorfs Opern auftreten, und auch hier beschränkt sich die Intrige auf eine zweimalige Bestellung Falstaffs, der erst das Waschkorb-Abenteuer zu bestehen hat und dann in ein Gartenhaus gelockt wird, das der Amtmann in Brand steckt. Der alte Sünder wird aber auf Bitten der Wirtin Ursula (Quickly-Hurtig) befreit und muss versprechen, sie zu heiraten. Das musikalische Element ist auch hier in das Stück hineingetragen, indem Gideon-Falstaff drei Lieder singt, durch deren Vortrag er sich seiner Gläubiger für den Augenblick entledigt.

1786 erschien eine nur wenig gekürzte treue Übersetzung von Shakespeares Lustspiel mit zwölf Kupfern von Daniel Chodowiecki.

Enger als die früheren Bearbeitungen schliesst sich die anonym 1794 in Wien erschienene an das Original an, deren Titel Genée in seinem Werke anführt, von der er aber nichts Näheres sagt und zweifelhaft lässt, ob es sich nicht um eine Wiederholung der „Lustigen Abentheuer an der Wienn“ handelt. Das ist aber nicht der Fall. Das Werk ist betitelt:

Die lustigen Weiber in Wien.
Ein Sittengemählde in 4 Aufzügen.
Nach Shakespear's lustigen Weiber von Windsor.

Als Motto ist beigefügt: Ridendo corrige . . .

Die Handlung und Sprache ist — wenn auch zuweilen genau an Shakespeare sich anlehnend — in die Gegenwart übertragen, und als Ort ist Wien angegeben; es wird u. a. gesagt: „Brockmann soll heut wieder den Klingsberg spielen“. — Das Personal entspricht fast ganz dem Shakespeares: Ritter Franz von Bausback ist Falstaff; Herr Möllner, ein reicher Juwelier, ist Ford-Fluth, der sich im zweiten Akt als Hamburger Kaufmann Ferdinand Bach verkleidet bei Falstaff einführt; Herr Preissner, ein Aufseher bei der Porzellanfabrik, ist Page-Reich; Wilhelmine, seine Tochter, ist Anne, die „süsse Anna“; Registrator von Bank, der adelstolze Beamte, entspricht Shallow-Schaal, dem Friedensrichter; Siegl, dessen geckenhafter Neffe, der hier zu einem völligen Hundenarren geworden, ist Slender-Schmächtig-Spärlich; Ende, ein sächsischer Kandidat der Theologie, ist der Schatten des wallisischen Pfarrers Evans; Doktor Cotillion, ein Franzose in vorgerückten Jahren, ist Doktor Cajus; Schimmer, Buchhalter bei einer Handlung, repräsentiert den Fenton, und Lene, Cotillions Haushälterin, Mrs. Quickly-Hurtig; in Andreas und Christian haben sich Falstaffs Diener Bardolph und Pistol verwandelt; der Page des Ritters ist nur um seinen Namen Robin gekommen, und Johann, Siegls Bedienter, heisst ursprüng-

lich Simple. Es tritt ferner auf der im Personalverzeichnis vergessene Wirt zum Goldenen Lamm, entsprechend dem Host of the Garter Inn, dem Wirt zum Hosenbande.

Der erste Akt zerfällt in drei Szenen: 1. In Preissners Hause, entsprechend den Auftritten vor Pages Haus. 2. Im Wirtshaus. 3. Bei Cajus. — Der zweite spielt sich ebenso gleichmässig wiederum 1. bei Preissner, 2. im Gasthof und 3. in einsamer Gegend ausserhalb der Stadt ab. — Der dritte 1. in derselben Dekoration, 2. bei Möllner, 3. bei Preissner, 4. im Gasthof. — Der vierte Akt hat keinen Szenenwechsel sondern spielt durch im Zimmer bei Möllner. — Trug sich bisher alles ziemlich übereinstimmend wie im Original zu — nur der klassische Waschkorb, in den sich Falstaff verkriecht, ist in einen Koffer umgewandelt —, so hat der Schlussakt eine ganz andere Gestalt und Tendenz. Statt des lustigen Elfenspuks im Windsor-Park, bei dem Falstaff geneckt wird, sehen wir nur Frau Preissner maskiert erscheinen, weil „Hausball bei Regans" ist; Ritter Bausback verkleidet sich ebenfalls, und zwar als „Calendeur" (Kalender = armer Derwisch), um bei diesem Fest zu seinem Ziel zu gelangen. Lene aber, des Doktors alte Wirtschafterin, kommt, um ihn zu warnen, denn er soll mit Schimpf aus dem Hause gejagt werden, und bei dieser Gelegenheit trägt sie sich selbst ihm als Frau an, auf die 7000 fl. verweisend, die sie sich erspart habe. Doktor Cotillion, der später davon hört, will sie der Polizei überliefern, weil sie ihr Vermögen nicht erspart sondern ihm gestohlen habe; Preissner lässt ihn aber nicht fort, und schliesslich heiratet der Doktor Lene selbst. Möllner stellt sich dem Ritter Bausback als Herr Bach vor und klärt alles auf. Bausback, der die Verkleidung wieder abgelegt hat, geht beschämt ab, während Wilhelmine mit Schimmer vereinigt wird. Wilhelmine spricht übrigens in diesem letzten Akt nicht Preissner sondern Möllner als Vater an. Das Ganze läuft auf Rettung der Moral hinaus: das Laster wird beschämt, und die Tugend triumphiert.

„Wien hat noch mehrere brave Weiber, die die Ehre ihres Geschlechts sind", heisst es, und der Dichter hat sein „Ridendo corrige" ernsthafter — in seinem Sinne — erfüllt, als man anfangs vermuten konnte.

Musikalische Einfügungen fehlen in dieser Bearbeitung gänzlich. Die Heirat des Ritters mit der Haushälterin resp. Wirtin — die hier wenigstens geplant ist — finden wir schon in den früheren Bearbeitungen; und wenn Wilhelmine-Anna hier im letzten Akt Möllner-Ford's Tochter ist, so weist das bereits auf Römers Operntext, wo die Eheleute Wallauf-Ford die Eltern Luisens sind, und andere spätere Bearbeitungen.

Die Schauspielbühne hat dem Shakespeareschen Werke erst in neuester Zeit wieder ihr Interesse zugewandt und es in verschiedenen Bearbeitungen aufgeführt. Auf der Opernbühne erschienen „Die lustigen Weiber" so-

weit zu ermitteln war, zuerst in Paris, wo sie am 7. Dezember 1761 in der Comédie Italienne unter dem Titel

Le vieux coquet
ou
Les deux amies

zur Aufführung kamen. Die Musik rührte von dem Violinisten Papavoine her. Das schlechte Libretto hatte ein vollständiges Fiasko des Werkes zur Folge, so dass es bei der einmaligen Aufführung sein Bewenden hatte.

Über das Werk selbst war bisher leider nichts zu erfahren, und auch die Frage, ob der Römersche Operntext, von dem nunmehr zunächst als der ältesten deutschen Opernbearbeitung zu sprechen sein wird, etwa auf das französische Werk zurückzuleiten ist, muss offen bleiben.

Die erste deutsche Oper, die den Stoff behandelt, beschritt in Mannheim die Bühne. Der Zettel des Nationaltheaters lautet:

Dienstag den 4. November 1794.
Zum erstenmal.

Die lustigen Weiber.

Ein Singspiel in 3 Aufzügen von Herrn Römer, nach Shakespear.
Die Musik ist von Herrn Peter Ritter.

Personen:

Ritter, Hans Falstaff	Herr Leonhard
Wallauf } Kaufleute	Herr Gern
Ruthal } Kaufleute	Herr Demmer
Wallaufs Frau	Mad. Beck
Ruthals Frau	Mad. Müller
Louise, Wallaufs Tochter	Mlle. Jagemann
Warneck, ihr Liebhaber	Herr Walter
Frau Klapper, Wirthin	Mad. Nicola
Gläubiger des Ritters.	
Gerichtsdiener.	

Die Namen der Künstler erinnern an die Glanzzeit des Mannheimer Theaters unter der Intendanz Dalbergs und der Regie Ifflands. Über die Mitwirkenden unterrichtet uns der Mannheimer Theaterkalender von 1797 in ausgiebiger Weise:

Hr. Leonhard, Liebhaber, komische Bediente, Karikaturrollen im Lust- und Singspiele, untergeordnete Rollen im ernsthaften Schauspiele. Hr. L. zeichnet sich im Komischen vorzüglich aus und ist ein Schauspieler, der jeder Bühne Ehre machen würde.

Herr Gern [Joh. Georg, 1757—1830], erster Bass der Oper, komische Väter im Schauspiele. Ein vortrefflicher Sänger, der mit einer schönen Stimme auch noch geschmackvollen Vortrag vereint. Mehrere Rollen im Schauspiele spielt er ebenfalls mit allgemeinem Beifalle.

Herr Demmer [Karl, 1787—1811], zweiter Bass des Singspieles; dann einige Rollen im Schauspiele.

Mad. Beck [Josepha geb. Scheeffer † 1827], erste Sängerin — sie ist im Besitz aller ersten Rollen des Singspieles und bekannt als eine der grössten Sängerinnen Deutschlands.

Mad. Müller [geb. Manon Boudet], Naive, muntere und verkleidete Rollen, sowohl in der Oper als im Schauspiel; auch spielt sie in mehreren Opern die erste Rolle. Ihr Gesang ist schön, ihr Talent ausgezeichnet, und die Bühne ist stolz auf ihren Besitz.

Mlle. Jagemann [später als Frau von Heygendorf Geliebte Herzog Karl Augusts von Weimar, 1777—1848], junge Liebhaberinnen und Bäuerinnen im Schau- und Singspiele. Erst seit zwei Jahren ist diese junge Schauspielerin auf der Bühne, und schon hat sie sich durch ihre ausgezeichneten Talente den lautesten Beifall erworben. Ihre Stimme ist ein Silberton, ihr Vortrag ist geschmack- und geistvoll. Sie ist eine Schülerin der Mad. Beck. Auch im Schauspiele macht sie grosse Fortschritte; sie spielt — die Rolle sei noch so klein — mit Anstrengung und Einsicht.

Herr Walter, erste und zweite Liebhaber- im Singspiele, Liebhaber- und andere junge Rollen im Schauspiele. Dieser junge Mann ist wichtig für jede Bühne sowohl durch seinen schönen Gesang und seine musikalischen Kenntnisse, als auch durch seine Schauspielertalente. Er spielt mit Einsicht und Natur.

Mad. Nicola [Gattin des Oboisten der Hofkapelle, sie starb 7. Jan. 1795], erste komische Mutter, Vertraute und Charakterrollen im Schauspiele; Mütter, Kammermädchen und Bäuerinnen im Singspiele. — Gross ist ihr Verdienst in Karikaturrollen; sie leistet in diesem Falle alles, was man erwarten kann.

Das Orchester besteht aus 26 jungen Künstlern, wovon die meisten durch wahres Talent sich auszeichnen. Herr Konzertmeister Fränzl [Ignaz, 1730—1811] hat die Hauptdirektion der Oper.[1])

Über den Erfolg des Abends berichtet Pichler in seiner Chronik:

„Gänzliches Misfallen erregte die Oper ‚Die lustigen Weiber' von Ritter, mit Text nach Shakespeare, von Römer modernisiert und auf deutschen Boden verlegt. Eine Nachricht auf dem Theaterzettel meldet, dass auf Wunsch des Tonsetzers gegenwärtiges Singspiel bearbeitet sei, indessen erscheine Falstaff hier nur in einigen von den Situationen, worin Shakespeare ihn auftreten lässt, weil die Musik dem Dichter engere Grenzen setzt, als das Schauspiel."

Der Dichter, der mit der Geschichte der komischen Oper auch noch dadurch in Beziehung steht, dass offenbar er es war, der das Lustspiel „Der Bürgermeister von Saardam", nach dem Lortzing seinen „Zar und Zimmermann" schrieb, aus dem Französischen für die deutsche Bühne bearbeitete, hiess mit vollem Namen Georg Christian Römer und war 1766 zu Kriegsfeld in der Rheinpfalz geboren. Schon 1783 wurde er Oberbergamtssekretär, 1801 Theaterdichter in Mannheim, 1810 Grossherzoglich Badischer Ministerialsekretär und Lehrer der deutschen Sprache bei der Grossherzogin, 1816 Sekretär beim Ministerium des Auswärtigen in Karlsruhe.

---

[1]) Vgl. Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe von Dr. Friedrich Walter.

Römer dichtete u. a. auch ein Festspiel zu Ehren der Anwesenheit des Königs von Schweden in Schwetzingen: „Der Fürst in Apollos Haine“, wozu Peter Ritter ebenfalls die Musik geschrieben hat. Auch bearbeitete er für diesen, seinen Freund, die „Jägerbraut“, die aber beiseite gelegt wurde, als Ritter erfuhr, dass Weber den Stoff als „Freischütz“ komponiere.

Besser sind wir über den Komponisten des Werkes unterrichtet: Peter Ritter,[1]) geboren 2. Juli 1763 zu Mannheim als Sohn des Geigers in der kurfürstlichen Kapelle Georg Ritter. Im Schosse einer fast nur aus Musikern bestehenden Familie aufwachsend, wurde er früh ein tüchtiger Geiger und Cellist, und im Verein mit den älteren Geschwistern wirkte er schon als Zwölfjähriger bei den Konzertreisen der Familie mit. Nicht weniger zeitig auch als Komponist sich betätigend, machte er bei Abt Vogler ernsthafte Studien und sah schon 1780 ein Streichquartett in dessen musikalische Monatsschrift aufgenommen. 1784 wurde er als Cellist an Franz Danzis Stelle mit 150 fl. Jahresgehalt in der Mannheimer Kapelle angestellt, in der er 1801 zum Konzertmeister (tatsächlich zum Orchesterdirektor) und 1803 zum Kapellmeister aufrückte, in welcher Stellung er bis zu seiner Pensionierung im Jahre 1823 verblieb. Am 1. August 1846 starb er zu Mannheim. Vier Jahre noch überlebte ihn seine Gattin Katharina geb. Baumann, die einst gefeierte tragische Liebhaberin, um die ein Schiller und Iffland vergebens geworben. Einer seiner Söhne, Karl August Ritter (1800—1878), zuerst Hofschauspieler in Mannheim, war auch als Musiker, Theatermaler, Direktor (in Bremen) tätig und übersetzte u. a. „Die Stumme von Portici“ ins Deutsche.

Als Opernkomponist eröffnete Peter Ritter seine Tätigkeit mit „Der Eremit auf Formentera“ (Text von Kotzebue), der am 14. Dezember 1788 in Mannheim zuerst gegeben wurde und im nächsten Jahre auch auf der Berliner Hofbühne erschien.

Es folgte mit geringem Erfolge am 11. April 1790 „Der Sklavenhändler“ (Text von Schwan, nach dem Französischen des Champfort, eine Bearbeitung des von Vogler komponierten „Kaufmann von Smyrna“), der aber immerhin drei Aufführungen erlebte, während „Die lustigen Weiber“ 1794 nach der ersten sogleich vom Spielplan verschwanden. Günstiger wurde eine Oper „Dilara“ (1798) aufgenommen. Das Jahr 1804 brachte „Der Neujahrstag in Famagusta“, 1808 „Salomons Urteil“, 1810 „Der Zitherschläger“ (Text von H. Seidel aus Lauban), 1811 „Die beiden Eremiten“, „Fedore“ und „Alexander in Indien“ (nach Metastasio), 1820 „Alfred“, 1821 „Der Mandarin“ (Die gefoppten Chinesen), worin sich notengetreu auch die Stelle aus dem

[1]) vgl. Peter Ritter. Sein Leben und Wirken von Wilhelm Schulze.

Freischütz-Terzett „Doch hast du auch vergeben“ findet, 1822 „Hoang-Puff“ und „Das Grubenlicht“; nach 1823 komponierte er die Opern „Der Talisman“ und „Bianka“. 1792 entstand die Festmusik „Die Weihe“, 1803 das Festspiel „Der Fürst in Apollos Haine“.

Auf dem Gebiet der geistlichen Musik schuf er u. a. das Oratorium „Das verlorene Paradies“ (1819 in Mannheim aufgeführt), das Chorwerk „Die Geburt des Herrn“ und das Festlied „Grosser Gott, dich loben wir“, das wahrhaft volkstümlich wurde. Die Kammermusik- und Orchesterwerke stammen meist aus Ritters Jugendzeit.

Näheres über Peter Ritters „Lustige Weiber“, die als Vorläufer der Nicolaischen Oper jedenfalls am meisten von allen seinen Werken interessieren, ist in keinem Quellenwerke zu finden; auch sein Biograph Schulze, der sagt, dass er den vollständigen musikalischen Nachlass Ritters 1886 angekauft habe, beschränkt sich auf die früher angeführte Pichlersche Notiz. Weder ein Buch scheint auffindbar zu sein — obgleich es im Mannheimer Theaterkalender von 1796 als zur Ostermesse 1795 erschienen verzeichnet steht, desgl. in Fernbachs Theaterfreund — noch die Partitur.

Da ist es denn als ein glücklicher Zufall anzusehen, dass wenigstens die Singpartie des Falstaff mit unterlegtem Bass und ziemlich ausführlichen Stichworten in der Mannheimer Theaterbibliothek sich erhalten hat und es ermöglicht, einen Teil der Musik kennen zu lernen.

Die Auffindung dieses einzigen Überrestes der Ritterschen Oper ist um so wertvoller, als wir dadurch auch über die Textfrage bezüglich eines anderen Werkes Aufklärung erhalten, das um seines Meisters willen von noch grösserer Bedeutung ist, nämlich Dittersdorfs „Lustige Weiber“, über die bisher auch an keiner Stelle eine Auskunft zu erlangen war. Die Angaben, die Carl Krebs in seinem Buche „Dittersdorfiana“ macht, sind offenbar nicht nach persönlicher Einsicht der Partitur erfolgt und darum fehlerhaft. Er führt an „Text nach Shakespeare von Herklots“: ein solcher Vermerk findet sich gar nicht in der Partitur; der Augenschein zeigt aber, dass Dittersdorf gleich Peter Ritter das Textbuch von Römer (mit ganz geringfügigen Änderungen) komponiert hat. Auch schreibt sich das Ehepaar Page-Reich nicht „Kuthal“ sondern Ruthal, wie auf dem Mannheimer Zettel steht — gemeint ist Ruhtal, zur Bezeichnung des Phlegmatischen als Gegensatz zu dem cholerischen Wallauf (Ford-Fluth) —, und auch die Schreibart „Clapper“ entspricht nicht der bei Dittersdorf. Die im Besitz der Dresdener Hofbibliothek befindliche Partitur, deren Exlibris Wappen und Namen des Herzog Friedrich August von Braunschweig-Öls zeigt, führt Titel und Rollenbesetzung folgendermassen an:

Die lustigen Weiber von Windsor und der dike Hanns,
ein komisches Singspiel in zween Aufzügen,
für das Herzoglich Braunschweigisch-Oelsische Hoftheater.
Musik vom Herrn Karl von Dittersdorf 1796.

Ritter, Hanns Fallstaff	Herr Alexi sen.
Herr Wallauf	Herr Katzor
Madam Wallauf	Dem lle Caroline Alexi
Herr Ruthal	Herr Alexi jun.
Madam Ruthal	Mad me Wotruba
Luise	Dem lle Wotruba
Warnek	Herr Rössner
Frau Klapper	Mad me Golisch
Erster Gläubiger	Herr Ernst
Zweyter Gläubiger	Herr Golisch
Dritter Gläubiger	Herr Müller

Gerichtsdiener — Knechte — verkleidete Feen.

Ein Buch ist auch in Dresden nicht vorhanden, und wenn der gesungene Text nun auch vollständig vorliegt, so fehlt immer noch der gesprochene Dialog. Dem glücklichen Umstand, dass der Librettist (G. Römer) im Mannheimer Theaterkalender von 1795 und 96 eine Geschichte des dortigen Theaters veröffentlichte, danken wir es aber, dass vier Szenenbilder aus der Oper und die Bildnisse der ersten Darstellerinnen der Ritterschen „Lustigen Weiber“ beigegeben sind,[1]) desgleichen eine Erklärung zu den Kupfern, die den Gang der Handlung in einigen Hauptpunkten schildert.

1. Blatt

Ritter Hans Falstaff hat eben seine Liebesbriefe an Mad. Wallauf und Mad Ruthal gesiegelt, als drei seiner Gläubiger vor seiner Türe sich einfinden und eingelassen zu werden begehren. Der Ritter sieht keinen Ausweg, nirgends einen Winkel, sich zu verstecken; — indessen will er doch auch nicht aufmachen; denn die drei Herren wollen Geld, und dies ist bei unserm Abenteurer nicht zu finden. Die Gläubiger pochen lange, ohne Antwort zu erhalten; sie verlieren endlich die Geduld, brauchen Gewalt; die mürbe Türe des elenden Dachstübchens bricht, die Gläubiger fallen, einer über den andern, in die Türe, und ehe sie Zeit haben sich aufzuraffen, springt der Ritter mit blossem Degen über sie weg zur Türe hinaus und schreit: „Sie wollen mich ermorden! Ach! helfet — helfet mir.“

2. Blatt

Falstaffs Briefe sind von den Damen angenommen; er hat sogar eine Einladung von Mad. Wallauf erhalten, sie zu besuchen, sobald es dunkel geworden sei. Welcher Verliebte versäumt wohl eine solche Gelegenheit? — Der Ritter kommt und fängt an seine Flamme zu beschreiben: plötzlich kommt Mad. Ruthal und scheint vor Angst zu zittern; Herr Wallauf, sagt sie, sei schon mit Polizeiknechten im Hause, er wüte

[1]) Siehe die Kunstbeilagen dieses Heftes.

vor Eifersucht. Der arme Ritter bebt; endlich entdeckt Mad. Ruthal einige grosse Wäschekörbe; der Seladon wird in einen davon gepackt, mit schmutziger Wäsche bedeckt und so dem Zorne des tollen Ehemannes entzogen.

3. Blatt

Hier ist die Szene in dem Waschhause, wohin man den zärtlichen Ritter in dem Korbe gebracht hat. Er wagt es endlich, die ihn bedeckende Hülle wegzuwerfen; ihm ahnet, dass er den beiden Damen zum Spielzeug gedient habe, und er macht seiner Galle durch eine wütende Arie Luft; indem hört er eine Stimme; er horcht — findet an der Seite ein kleines Türchen, durch welches die Stimme kommt. Die Töne klingen so melodisch in sein Ohr, dass er dem Verlangen nicht widerstehen kann, das holde Geschöpf zu sehen, das so sanfte Töne artikuliert. Er sprengt die Türe auf, die in ein kleines, finstres Kämmerchen führt, und Luise — Wallaufs Tochter — tritt heraus, die von ihrem Vater eingesperrt worden, weil sie dem Manne ihre Hand nicht geben will, welchen ihr Vater ihr bestimmt hat. Begierig ergreift der Ritter diese Gelegenheit, sich an Wallauf und dessen Frau zu rächen: er beschliesst, Luisen zu entführen und sie zu ihrem Geliebten zu bringen.

4. Blatt

Den beiden Damen ist ihre Absicht, sich über den verliebten Ritter lustig zu machen, nur zum Teil gelungen. Mad. Wallauf schreibt ihm also ein zärtliches Briefchen und bestellt ihn um die Mitternachtsstunde in ein Lustwäldchen vor dem Tore. Er erscheint in der abenteuerlichen, ihm vorgeschriebenen Verkappung; auch die Damen finden sich ein; aber kaum hat die zärtliche Unterredung begonnen, so hört man ein grosses Getöse, die Frauenzimmer fliehen; der Ritter will ihnen folgen, allein er sieht einen Zug Feen mit Fackeln auf sich zukommen und versteckt sich hinter das Gebüsch. Die Feen tanzen wunderbare Tänze; plötzlich endigen sie den Tanz, „sie wittern ein Wesen aus der Mittelwelt"; der zitternde Ritter wird entdeckt, hervorgezogen; die Feen tanzen um ihn herum, sie kneipen ihn und brennen ihn mit ihren Fackeln und achten seines Angstgeschreies nicht. Plötzlich erschallt Jagdgeschrei; die Feen laufen davon, der Ritter denkt ebenfalls auf Flucht; aber aus dem Gebüsche stürzen Wallauf und Ruthal mit ihren Weibern hervor, und Wallauf erhascht den gekneipten und verbrannten Liebhaber.

Luise entspricht hier der „süssen Anna", ist aber die Tochter des Wallauf-Fluthschen Ehepaares. Warnek ist Fenton, der auch hier am Schlusse mit der Geliebten vereinigt wird; bei Römer durch die Mithilfe Falstaffs, wodurch dieser zu dem Liebespaare in Verbindung gebracht wird, während er in späteren Opern nichts mit beiden zu tun hat. Frau Klapper, der Frau Hurtig-Quickly bei Shakespeare entsprechend, ist die Hauswirtin Falstaffs, nicht wie im Original die Haushälterin des Dr. Cajus, der, ebenso wie sein Pendant, der Junker Spärlich-Schmächtig-Slender, bei Römer gänzlich ausgeschaltet ist.

Die sonstigen Parallelen und Abweichungen ergeben sich aus dem Ganzen. Es sei nur darauf aufmerksam gemacht, dass Römer die Handlung aus der vorelisabethanischen Zeit Englands in die Gegenwart und nach Deutschland verlegt, wie es das Kostüm auf den Bildern zeigt. Falstaff

singt zwar in der prahlerischen Arie des ersten Aktes vom 30jährigen Krieg, wobei er sich aber wohl auf Frau Klappers Unkenntnis der Geschichte verlässt. Der Text lautet:

„Merk auf und höre, was ich sage.
Ich stamm' vom grossen Roland her,
Und zahllos wie der Sand am Meer
Sind meiner Väter Taten.
Auch ich zog meinen Degen
Fürs liebe Vaterland,
Mit Gottes Gnad' und Segen,
Zu Wasser und zu Land.
Im dreissigjähr'gen Kriege
Erfocht ich manche Siege;
Ich schlug mich mit Husaren,
Kosaken und Tartaren.
Wir sangen unsern Siegsgesang
Mit Pauken- und Trompetenklang.
Nun liegen meine Güter
Im Reiche Granada,
Und meine Heldenbrüder
Sind nun in Afrika.
Noch lange will ich bei Dir wohnen
Und bald dich königlich belohnen
Nach braver Ritter Art und Pflicht:
Ein Ritter hält, was er verspricht."

(Er umschlingt Frau Klapper und tanzt mit ihr ab.)

Was Römer aus dem Falstaff und all den scharfgezeichneten Charakteren Shakespeares gemacht hat, hat mit dem Werke des Dichters eigentlich gar nichts mehr zu tun; einzig die äusseren Vorgänge sind zum Teil beibehalten worden. Die ganze plumpe und geistlose Verwässerung des Lustspiels hätte auch mit einer wirksameren Musik, als Ritter und Dittersdorf sie schufen, niemals einen Erfolg haben können. Die musikalische Gestalt beider Werke sei hier — so weit wie möglich in Nebeneinanderstellung — wenigstens durch ein thematisches Verzeichnis angedeutet.

Die Ouvertüre Dittersdorfs (Sinfonia) zeigt die Form der zu Mozarts „Entführung": zwei Allegrosätze, durch einen langsameren unterbrochen:



Der Seitensatz hat folgendes an das Andantino der Ouvertüre zu „Doktor und Apotheker" erinnernde Thema:



Das Andante beginnt:



Nach 53 Takten folgt der Allegrosatz wie zu Anfang, der Seitensatz in B-dur, ohne Neues zu bringen, nur diesmal 102 Takte statt 124. Das Orchester zählt ausser den Streichern zwei Flöten, zwei Oboen, zwei Fagotts, zwei Hörner, zwei Trompeten.

Schon hier findet sich ein malendes Tonbild (a), das man als das wälzende Motiv Falstaffs bezeichnen könnte, und nicht uninteressant ist der Ausklang des Seitenthemas mit dem chromatischen Abstieg der Bässe (b):

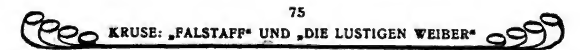


Zu Beginn der ersten Szene ist Falstaff allein in seiner Kammer, und er singt nach einem Vorspiel von 17 Takten bei Dittersdorf:

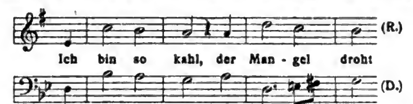


Bei Ritter, dem Vorgänger, lautet die musikalische Einleitung, der sich das Selbstgespräch Falstaffs (hier eine Tenorpartie) als Rezitativ anschliesst, folgendermassen:

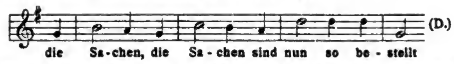




Die Notklage drücken beide Komponisten ziemlich gleichartig aus:



und nachdem Falstaff festgestellt, dass nur die Liebe Wunder tun könne, setzt er sich und schreibt während eines längeren Orchester-Zwischenspiels (bei Ritter 27, bei Dittersdorf 16 Takte) die Liebesbriefe an die beiden Frauen, bricht nach der Vollendung in Jubel aus und nimmt sich vor, bei einem lust'gen Trinkgelag den Sieg zu feiern. Da erschallt nacheinander das Klopfen und die Mahnung der drei Gläubiger von aussen. Sie sprengen endlich die Tür, aber Falstaff entwischt ihnen. Während sie beraten, wobei einmal ein Schumannsches Motiv erklingt:



und dann Falstaffs Koffer und Mantelsack plündern, kehrt er zurück mit der Wirtin, Frau Klapper, und einigen Leuten, die die lästigen Mahner vertreiben:



Frau Klapper (Sopran) kommt bei beiden Komponisten nicht über gewöhnliche Phrasen hinaus, und das ganze Streit-Quintett verläuft bei Dittersdorf ohne irgendeine charakteristische musikalische Zeichnung bei primitivstem Satz, während Ritter, der auch den Chor der Leute noch hinzufügt, die Gesangstimmen bei weitem lebhafter gehalten und auch reichere harmonische Abwechslung geboten hat.

Falstaff, mit Frau Klapper allein, singt nun seine grosse Renommier-Arie (No. 2). Sie beginnt bei Dittersdorf ganz charakteristisch (hier treten auch Pauken zum übrigen Orchester) mit Fanfarenklängen:



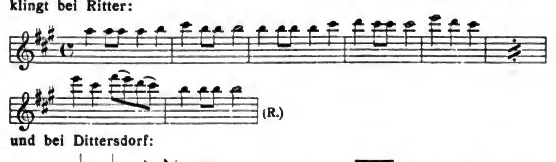
während es bei Ritter heisst:



und bei Dittersdorf die gleiche Stelle lautet:



Der Siegesmarsch, mit dem die Überwindung der Feinde angedeutet wird, klingt bei Ritter:



und bei Dittersdorf:



Beide Komponisten schliessen die Arie im $^3/_4$ Takt. Ritter nimmt diese Taktart schon auf bei:



während Dittersdorf erst am Schlusse in den Menuettschritt übergeht, wobei eine Reminiszenz an Glucks Orpheus-Arie unterläuft:



Der grossprecherische Ausklang der Nummer ist natürlich wieder beiden gemeinsam.

Offenbar trat nun ein Szenenwechsel ein, und als nächste Nummer (3) folgt eine lyrische Arie Warneks:

Andantino



Die Stürme, die die Liebenden jetzt beugen „dem Halme auf dem Felde gleich“, sind durch chromatisch aufsteigende Tonleitern der Streicher angedeutet; sonst bewahrt die ganze Nummer, die etwa dem Ständchen Fentons bei Nicolai entspricht, den idyllischen Charakter der Eingangstakte. Es schliesst sich auch hier das Duett (No. 4) zwischen dem Liebespaar an. Warnek beginnt:

Adagio, non troppo



Ach, Lu - i - se, dich ver - las-sen, kann ich den Ge-dan-ken fassen?

Worauf Luise auf die gleichen Noten singt:

„Ach, uns trennt des Vaters Willen,
Nein, ich kann ihn nicht erfüllen.“

Ein Allegretto $^{2}/_{4}$ Takt mit echt italienischer Coda gibt dann der Hoffnungsfreudigkeit beider Ausdruck. Mad. Wallauf-Fluth kommt dazu, und im Terzett No. 5 spricht auch sie den Liebenden Mut ein:

Moderato



Hört, ihr Lie-ben, auf zu klagen, eu- er Glück ist nicht mehr fern.

Luise und Warnek danken entzückt und zwar in Terzengängen der absteigenden D-dur-Tonleiter, die wir aus „Doktor und Apotheker" kennen (dort in F-dur) aber mehr aus dem Papageno-Duett mit den Worten „unsrer Liebe Kinder schenken" im Ohr haben.

In einer graziösen Arie (No. 6):



entwickelt dann Mad. Ruthal — deren musikalische Charakteristik mehr einer Mozartschen Despina als der Nicolaischen Frau Reich ähnelt — ihre Grundsätze in Behandlung der Männer, wenn diese der Frau Untreue zum Vorwurf machen:

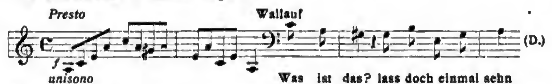
„Fühlst du dich reine,
Wirf das Näschen schnell empor;
Doch vergiss nicht, fein zu sein.
Lärme, tobe, rase, weine,
Dass die Unschuld hell erscheine.

Bist du aber schuldig,
O, so sei geduldig,
Schmeichle ihm und preise
Nach der alten Weise
Deine Tugend an."

Und sie kommt zu dem Schluss:

„Wenn ein Weib sich selbst nicht ehrt,
Ist's die Wache wohl nicht wert."

Die auch textlich gut gelungene Nummer ist im musikalischen Ausdruck der Stimmungen bei aller Einfachheit der Zeichnung sehr glücklich. Das Quartett der beiden Ehepaare (No. 7) schildert nun, wie Wallauf den Brief des Ritters an seine Frau entdeckt und in Eifersucht entflammt, während Ruthal anfangs sehr gelassen ist, bis er erfährt, dass auch seine Frau einen solchen Brief erhielt. Die höchst wirksam aufgebaute und charakteristische Nummer beginnt:



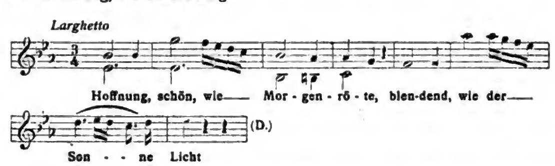
Wallauf selbst verliest dann den Brief Falstaffs, fast immer auf dem kleinen a rezitierend, ohne Orchester, das erst nach jeder Zeile mit einem Akkorde einfällt:

„Du bist so schön, herzliebes Weibchen,
So zärtlich wie ein Turteltäubchen,
Dass schnell mein Herz zu dir entbrannt;
Und also hab ich mich ermannt,
Dir meine Liebe zu gestehn.
Lass jämmerlich mich nicht vergehn,

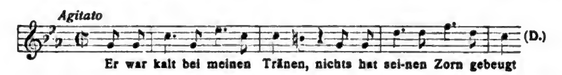
Erhöre mich, beglücke mich
Und zweifle nicht an meiner Zärtlichkeit,
Sie zu beweisen bin ich ja bereit
Bei Tag und Nacht, aus aller Macht,
Auf Kampf und Schlacht für dich bedacht" — — —

Frau Wallauf bittet schliesslich ihren Mann, Hr. Ruthal seine Frau um Vergebung, und das Andante-Thema der Ouvertüre vereinigt die Stimmen der Versöhnten zum froh in Dur ausklingenden Quartettsatz.

Luise singt im Anschluss eine ziemlich konventionelle, mit Koloraturen geschmückte Repetitions-Arie (No. 8), in der nur zu Anfang ein kühner Dezimensprung der Singstimme auffällt; Mozartsche Anklänge sind, wie durchweg, ziemlich häufig:



Im Terzett (No. 9) berichtet Warnek seiner Luise, wie er vergeblich bei ihrem Vater geworben:



Er versucht dann — wiederum vergeblich — sie zur Flucht zu überreden, bis Vater Wallauf hereinpoltert und den „Laffen“ zum Teufel jagt. Kurz vor dem Schlusse erklingen einmal notengetreu die Einleitungs-Takte vor dem Gesang der Geharnischten in der „Zauberflöte“ als Klage der Liebenden. Den Gegensatz zu dem stürmischen Auftritt bildet die fünfstrophige Ariette Ruthals (No. 10):



In 15jähriger Ehe hat er sich zum absoluten Phlegma durchgerungen; er fügt sich in des Schicksals Willen und singt:

„Meine Frau hat's Regiment bis zu meinem sel'gen End.“

Ein neckisches Duettino (No. 11) — in der Partitur als Aria bezeichnet — zwischen den Frauen Wallauf und Ruthal spottet der männlichen Eifersucht:



Hier finden wir im Verlauf Mozarts A-dur-Sonate ganz genau zitiert.

Inzwischen hat Falstaff offenbar die Antwort der Frauen und die Einladung zum Stelldichein erhalten, denn er jubelt triumphierend in seiner Arie (No. 12), deren Refrain und Nachspiel bei Dittersdorf die Hörner siegesfreudig durchklingen:

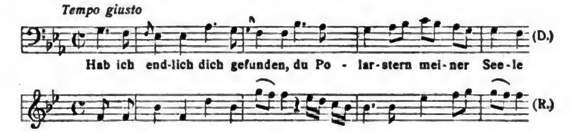


Grossprecherisch singt er in der zweiten Strophe:

„Herr Cäsar ist ein Simpel,
Ich habe mehr getan!
Und Brutus gar ein Gimpel,
Ich bin ein grösserer Mann!"

Während bei Dittersdorf für alle drei Strophen dieselbe Musik gilt, hat Ritter die zweite anders komponiert und nicht unwitzig „Simpel und Gimpel" und „diese grosse Tat" durch häufige Wiederholung zu komischem Effekt gebracht.

Das Finale (No. 13) beginnt wie bei Nicolai mit der Zusammenkunft Falstaffs und der Mad. Wallauf-Fluth:



Frau Ruthal klopft von aussen, Falstaff verbirgt sich hinter der spanischen Wand; es folgt das Zwiegespräch der beiden Frauen; Falstaff wird dann im Korbe versteckt; Fluth kommt mit dem Männerchor und Gerichtsdienern, das Suchen beginnt; die Frauen bleiben allein und machen

sich lustig über den Spass, Falstaff aber drängt, ihn fortbringen zu lassen, worauf Frau Wallauf den Gerichtsdiener Falk selbst veranlasst, von seinen Leuten den Korb wegtragen zu lassen, was denn auch geschieht. Unter den Vorwürfen der Anwesenden gegen Wallauf-Fluth und dessen Zornesausbrüchen geht der Akt zu Ende mit der Nutzanwendung:

„Erst getan und dann bedacht
Hat uns oft in Leid gebracht.“

Ohne viel Erfindung aufzuweisen, wickelt sich das Finale bei Dittersdorf doch sehr flott ab. Von höchst komischer Wirkung ist es, wie Falstaff in den Korb steigt und im Adagio choralmässig dazu singt:



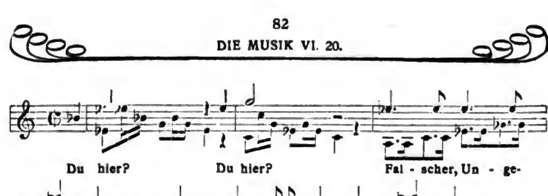
Steige nun zur Höll' hinab.
Lebet wohl, vergesst mich nicht,
Nächstenliebe ist ja Pflicht.“

Falstaffs Furchtsamkeit ist bei Römer sonst kaum mehr komisch sondern als klägliche Feigheit geschildert. Wie bei Nicolai stürmt auch bei Dittersdorf Wallauf-Fluth unter einem Presto $^{3}/_{4}$-Takte mit den Leuten herein, und im $^{4}/_{4}$-Takte verspotten die Weiber die Suchenden nach deren Abgang. Das Klopfen der Frau Ruthal geschieht auf dasselbe Motiv, mit dem der steinerne Gast bei Mozart sich ankündigt.

Ritters musikalische Gestaltung ist mit Ausnahme des Eingangs der Nummer durchweg von der Dittersdorfschen verschieden. Während bei Dittersdorf der ganze erste Duettsatz bis zum Auftritt der Nachbarin im gleichen $^{4}/_{4}$-Takt durchgeführt ist, setzt bei Ritter schon bei Mad. Wallaufs Frage: „Also liebst du mich allein?“ ein neckischer $^{2}/_{4}$-Takt ein, und wir stossen da auch auf ein Lortzingsches Motiv, das uns aus dem „Wildschütz“ geläufig ist („He Alter, schickt es sich zu schlafen“):



Mad. Ruthal meldet sich hier im $^{3}/_{4}$-Takte an, und bei ihrem Auftritt geht das Tempo in ein lebhaftes Alla breve über. Das Erkennen Falstaffs ruft einen gut gezeichneten Entrüstungsausbruch hervor:



Ein bewegter Terzettsatz — weit ausgedehnter als bei Nicolai — entwickelt sich hier (bei Ritter wie bei Dittersdorf), bis dann Falstaff schliesslich in den Korb geht unter einem Tonbild, das Rossinis „Barbier" vorgeahnt zu haben scheint („und kuriere auch die Esel"):



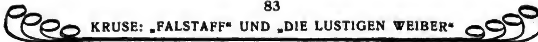
Wallaufs Auftritt erfolgt ohne Veränderung des Zeitmasses; erst wenn er mit seiner Schar abgegangen, setzt ein schalkhafter $^6/_8$-Takt ein, unter dem die beiden Frauen die Toren verspotten, und Falstaff bettelt, dass man ihn fortschaffe. Im $^3/_4$-Takt tritt dann die ganze Rotte wieder auf, und der Korb wird abgetragen. Der Schluss steht leider nicht in der Singpartie, entzieht sich also der Vergleichung.

Den zweiten Akt eröffnet die Szene in der Waschküche. No. 1. Rezitativ und Arie. Falstaff entsteigt vorsichtig dem Korbe, indem er nach kurzer Orchestereinleitung rezitativisch singt:

„Wo bin ich? Ist's sicher hier?"

Er wird inne, dass die Damen ihn geprellt haben, und im unmittelbaren Anschluss folgt die „wütende Arie":

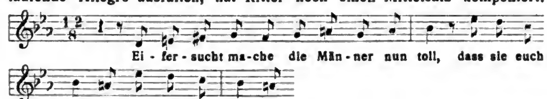




Er will sie seine Rache fühlen lassen; sie sollen nach seiner Liebe schmachten, und er wird unversöhnlich sein:



Während bei Dittersdorf nur diese Gedanken das gleichmässig verlaufende Allegro ausfüllen, hat Ritter noch einen Mittelsatz komponiert:



Euer Haus sei von Zwietracht nun voll
Heute und morgen zu ewigen Tagen —

der den Parlandostil der italienischen Buffo-Oper sehr glücklich trifft.

Bei Ritter folgt nun ein Duett zwischen Luise und Falstaff:



das übrigens in der Partie des Falstaff gestrichen ist. Von diesem Text hat Dittersdorf nur die letzten Zeilen und zwar als kurzen Terzettsatz für Luise, Warnek und Falstaff (No. 2) komponiert:



Der Fluchtplan wurde bei ihm wahrscheinlich in einer Prosaszene beraten. In der dreistrophigen Ariette No. 3 gibt Mad. Wallauf den Männern wieder gute Ratschläge, wie sie ihre Frauen behandeln sollen:



Eine neue Eifersuchtsszene macht Wallauf seiner Frau in Gegenwart des Ruthalschen Ehepaares in dem Quartett No. 4:



dabei verdächtigt er seine Frau, dass ihr der junge Schwiegersohn, der die Tochter entführt habe, wohl besser gefiele als er selbst. Er läuft dann wütend ab, und die Zurückbleibenden beschliessen ihn zu kurieren.

Eine ganz konzertant gehaltene Arie Luisens (No. 5) mit obligater Oboe folgt:



Das einleitende Rezitativ erinnert auffallend an die Rosenarie im „Figaro", während die eigentliche Arie mehr Haydnsche Züge zeigt, wenn auch die äussere Form, Koloratur und Kadenz immer wieder auf Mozarts Vorbild hinweisen.

No. 6 (bei Ritter Finale des 3. Aktes) beginnt mit der Duettszene zwischen Falstaff und Wallauf-Fluth, der sich als „Herr Korn" bei dem Ritter eingeführt hat:





Falstaff verspricht, abends in dunkler Stille zu der Schönen nach dem Wäldchen hinzuschleichen — die Verkleidung als dicke Frau fehlt hier noch. Schon hier fragt aber der Ehemann: „Kennen Sie Herrn Wallauf auch?“, worauf Falstaff antwortet:

„Was kümmert mich der Gauch,
Mag er zum Teufel gehn!
Doch man sagt, er habe Geld,
Das ist's, was mir gefällt.“

Und beide vereint singen:

„Gibt's wohl einen grössern Gecken?
Warte nur, ich will dich necken.
Wallauf. Nun, so leben Sie denn wohl!
Falstaff. Wahrlich dieser Kerl ist toll.“

Von dem köstlichen Humor, den Nicolai und Verdi über diese Szene zu verbreiten wussten, sind freilich die beiden älteren Komponisten weit entfernt.

Nachdem Wallauf abgegangen, bricht Falstaff triumphierend aus (bei Ritter $^{2}/_{4}$, bei Dittersdorf $^{6}/_{8}$):

„Ha, der Dummkopf rast und tobt
Und ist doch am End gefoppt.
Zahle nur, ich lache dann,
Denn fürwahr, du bist mein Mann.“

Seine gute Laune aber wird bald gestört, denn die drei Gläubiger kommen wieder und dringen auf Zahlung; auch Frau Klapper und Luise und Warnek treten mit auf und beteiligen sich an der Handlung. Falstaff lügt den Gläubigern vor, er sei des Kaisers General und werde nächstens Admiral, wobei er ihnen Brief und Siegel zeigt. Die Wucherer erkennen auch wirklich „des Kaisers eigne Hand“. Frau Klapper bestätigt obendrein, dass „des Herren Güter in Granada und seine Heldenbrüder in Afrika sind“, und bei Dittersdorf wie bei Ritter hören wir die musikalische Reminiszenz an die aufschneiderische Falstaff-Arie (No. 2) aus dem ersten Akt; bei Dittersdorf wird auch schon die Stelle: „Ich bin des Kaisers

General" auf das Motiv „Ich stamm' vom grossen Roland her" gesungen. Schliesslich sehen die Gläubiger ein, dass sie es sehr dumm gemacht haben, den hohen Herrn in Zorn zu bringen, und drängen ihm aufs neue Geld auf. Falstaff lehnt erst mit aller Freundlichkeit ab, er sei ja reich und erwarte grosse Summen aus Russland, Slavonien, England, Sizilien und aus der Walachei, er wird es aber wohl doch nehmen, wenn es aus dem Gesangstext auch nicht ersichtlich ist.

Ein niedliches Duett (No. 7) zwischen Mad. Wallauf und Mad. Ruthal bringt die nächste Szene:



Es wiederholt nur die Sentenzen gegen die Männer, die ihre Frauen plagen, und gipfelt in dem Satz: „Strafe muss sein."

Auch No. 8, Wallaufs Da Capo-Arie mit einer Einleitung von 24 Takten:



enthält weder textlich noch musikalisch etwas Interessantes.

Das Finale (No. 9) beginnt nun mit der Terzettszene zwischen Falstaff und den beiden Frauen, wie bei Nicolai und Shakespeare, dessen Worten auch Römer hier gefolgt ist. Der ganze Auftritt ist im vollen Umfange nach Ritters und Dittersdorfs Komposition diesem Heft als Anhang beigegeben und kann mit der Gestaltung der Szene bei Salieri, Nicolai und Verdi nunmehr verglichen werden.

Die Nummer nimmt den auch später beibehaltenen Verlauf: Bei Ritter wie bei Dittersdorf schreckt unter einem d-moll Satz fernes Getöse Falstaff aus seinen Liebesträumen, die beiden Frauen entfliehen, und nachdem sich der Ritter versteckt hat, tritt Luise als Feenkönigin mit dem Frauenchor, Frau Klapper und Warnek auf und singt:

„Ihr Feen, schwarz und grün und weiss,
Ihr luft'gen Schatten finstrer Nacht,
Tut alles wohl auf mein Geheiss,
Nehmt eure Pflichten wohl in acht."



Während bei Ritter der Tanz unter einem $^6/_8$ Takt-Allegretto aufgeführt wird — etwa dem Mückentanz bei Nicolai entsprechend — wählt Dittersdorf hierzu die Form der Ciaconne, deren Thema er imitatorisch erst in der ersten Geige und einen Takt später in den Bässen erklingen lässt, einer der wenigen Anläufe zu kontrapunktischem Satz in der ganzen Oper. Falstaff wird ausgewittert, gebrannt und gezwickt, wobei sein Stöhnen und Klagen bei Ritter ganz charakteristisch durch seufzende Vorhaltnoten bei „ach“ und „weh“ ausgedrückt ist, während Dittersdorf nichts dergleichen andeutet. Frau Klapper und Luise singen bei Dittersdorf abwechselnd nach den Worten, die sich auch in der Schlegel-Tieckschen Shakespeare-Ausgabe finden, das Feenliedchen:

„Pfui der sünd'gen Fantasei!
Pfui der Lust und Buhlerei!“

Der höchst simplen Behandlung dieses Ensemblesatzes bei Dittersdorf steht auch hier eine harmonisch, rhythmisch und orchestral weit reichere bei Ritter gegenüber. Ein pp nur von Geigen und Bratschen gespieltes $^6/_8$ Takt-Allegro im Jagdcharakter von 11 Takten — bei Ritter erschallen wirkliche Hörner — begleitet den Auftritt Wallaufs, der nun die Rolle von Mr. Page-Reich übernimmt. Falstaff bittet ihn um Gnade, indem er ihn als „Herr Korn“ anredet, und unter allgemeiner Heiterkeit wird er von Frau Wallauf aufgeklärt, dass er gefoppt und Herr Korn ihr Gemahl sei. In einem vierstrophigen Liede erzählt sie ihm nochmals seine eigene Geschichte:



Falstaff kommt darauf zur Erkenntnis, dass er „ein Esel war“ und die beiden Frauen ihn „nie geliebt“ haben. Beide versichern, dass sie auf Ehre hielten und niemals daran gedacht hätten, sie ihm hinzugeben, und der Ritter muss nun alle die Ehrentitel einstecken, die schon Shakespeare ihm beilegt, wie: garst'ger Schmeerbauch, voller Weinschlauch, hässlich und alt, schmutzig und kalt, unerträglich, unausstehlich, verläumderisch, schändlich bös wie Hiobs Weib, feige, träge, Tölpel, Dummbart. — Dann kommt Frau Klapper mit dem Chor der Feen, um Luise und Warnek zum Altar zu führen. Wallauf wallt auf, aber seine Frau erinnert ihn an das Versprechen, das er gegeben; Luise wendet sich an sein Vaterherz, und so gibt er schliesslich seinen Segen. Auch Falstaff wünscht dem jungen Paare Glück und Segen und bittet, ihn selbst zum Freunde anzunehmen, was ihm auch zugesagt wird aus Dankbarkeit für das, was er an den Liebenden getan:

„Nun tolle Liebe, gute Nacht,
Zum Narren hast du mich gemacht.
Statt Liebe soll nun Cyperwein
Der Zeitvertreib für Hansen sein.“

Die Feen umzingeln das junge Paar, und das Werk schliesst vaudevilleartig mit fröhlichem Schlusschor und Ballet, zu dem auch wieder Trompeten und Pauken und ausserdem Handpauken und Kastagnetten gesetzt sind:

„Es lebe jedes lustge Weib,
Das zum erlaubten Zeitvertreib
Sich ein dergleichen Spässchen macht,
Worüber jeder Biedre lacht.“

Der Mittelsatz wird auf dreifach verschiedenen Text abwechselnd von den beiden Frauen, Luise und Warnek und Falstaff gesungen.

Die Chor-Coda ist nochmals ziemlich breit ausgeführt, schliesst aber dann ohne Nachspiel ab, so dass wie in „Doktor und Apotheker“ der Gesang selbst mit:



den endlichen Abschluss bildet.

Bei Ritter nimmt das Finale den gleichen Verlauf — abgesehen davon, dass er gelegentlich einige Verse mehr komponiert hat. Nur von da ab, wo Falstaff der Liebe den Abschied gibt, lautet der Text anders; der alte Schlemmer scheint auch dem Trunk entsagen zu wollen, denn vom Cyperwein ist hier nicht die Rede, und es heisst:

„Nun Torheit, Liebe, gute Nacht!
Du hast mir schon viel Leid gebracht.
Die holde Freundschaft winket mir,
Entzückt und willig folg' ich ihr.
Beginnt nun einen Reihentanz
Und bringet her der Liebe Kranz,
Die Liebenden zu krönen.“

Der Schlussgesang lautet nun:

Allegretto Mad. Wallauf

O lebt nun Wonne - ta - ge, und nie soll ei - ne Pla - ge der
Freu - den Quel - le trü - ben, ihr sollt euch e - wig lie - ben

Luise dankt den Eltern, und Falstaff singt:

„Ein froher Mut und heitrer Sinn
Geleite euch zum Grabe hin.
Seid glücklich, mehret euch
Und seid an Enkeln reich.“

Alle wiederholen dann Frau Wallaufs Strophe, mit der das Werk wie bei Dittersdorf in D-dur ausklingt.

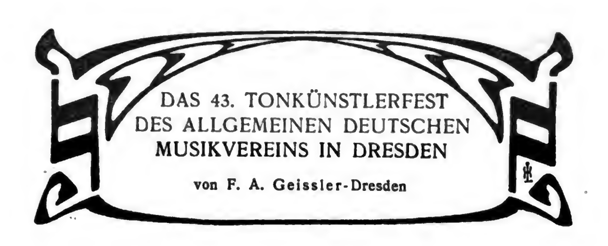
Da Ritters Fassung die ältere ist, darf man wohl annehmen, dass Dittersdorf selbst die Textänderungen vorgenommen und das Vaudeville hinzugedichtet hat.

Dittersdorfs Partitur zu den „Lustigen Weibern“ steht in allen ihren Eigenschaften denen zu seinen bekannteren Opern sehr nahe, wenn auch die Erfindung vielfach recht schwach erscheint, und lange Strecken durch öde Routinearbeit ausgefüllt sind. Die Hand des technisch gewandten Tonkünstlers ist ebenso unverkennbar wie seine Begabung, Bühnenfiguren äusserst treffend musikalisch zu charakterisieren, und so sehen wir bei ihm schon sehr glückliche Züge in der Zeichnung des Falstaff und seiner wechselnden Stimmungen. Der Soubrettenton bei den lustigen Frauen, die lyrische Färbung des Liebespaares, das cholerische Wesen des einen, das Phlegma des andern Ehemanns findet — der Entstehungszeit angemessen — durchweg entsprechenden Ausdruck. Dennoch scheint man doch schon damals, fünf Jahre nach Mozarts Tode, empfunden zu haben, wie weit Dittersdorf hinter der tieferen Natur und der reicheren Kunst des „Figaro“-Schöpfers zurückblieb. Schon der „Entführung“ gegenüber erscheint Dittersdorfs Partitur als recht ärmlich im Tonsatz und, abgesehen von dem völligen Verzicht auf Klarinetten und Posaunen, dürftig und leer in der Instrumentation. Nach den Wundern, die die „Zauberflöte“ den Hörern aufschloss, konnten sich eben nur noch die bereits eingeführten Werke (vor allen „Doktor und Apotheker“, 1786, „Hieronymus Knicker“, 1789) auf der Bühne erhalten, während die neueren den Weg dahin nicht mehr fanden.

Soweit aus dem vorliegenden Bruchstück auf Peter Ritters „Lustige Weiber“ geschlossen werden kann, zeigt der jüngere Meister mehr Frische der Erfindung und eine mehr ins Detail der Dichtung eindringende musikalische Ausarbeitung, während Dittersdorf in den ausgeführteren Sätzen hauptsächlich die Stimmung festzuhalten sucht und meist nur in den Rezitativen Tonmalereien und charakteristische Farben anwendet. Gemeinsam ist beiden die der Zeit entsprechende Bevorzugung einfacher Ton- und Taktarten. Ritter bietet aber, in der Falstaff-Partie wenigstens, mehr rhythmische und modulatorische Abwechslung als Dittersdorf.

Unserer Zeit hat die Musik beider Tondichter nichts mehr zu sagen, interessant aber ist es jedenfalls, zu sehen, wie ein Stoff, der noch heute an unsern Bühnen lebendig ist und Meisterschöpfungen wie die Nicolais und Verdis hervorgerufen hat, vor 110 Jahren behandelt wurde.

Fortsetzung folgt



DAS 43. TONKÜNSTLERFEST DES ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS IN DRESDEN

von F. A. Geissler-Dresden

Die grosse künstlerische Bedeutung der alljährlichen Tonkünstlerfeste des Allgemeinen Deutschen Musikvereins ist längst anerkannt und kann auch durch die jedes Jahr sich erhebenden Nörgeleien einiger Missvergnügter nicht verringert werden. Je zersplitterter das grosse deutsche Musikleben ist und je mehr es durch den immer mehr anwachsenden Saisonbetrieb zu einer harten Arbeit für alle Tonkünstler wird, desto mehr bedürfen diese einiger Tage, an denen sie alljährlich in Ruhe geniessen und beobachten können, welchen Lauf die musikalische Entwicklung und der Geschmack zu nehmen im Begriffe sind. Nicht das Musizieren an sich ist die Hauptsache bei den Tonkünstlerfesten, sondern der Umstand, dass die zur Aufführung ausgewählten Werke und ihre Aufnahme durch ein „Parterre von Musikern" einen Schluss auf die Richtung des musikalischen Schaffens und Geniessens zulassen. Insofern sind die Tonkünstlerversammlungen gleichsam die Meilensteine am Wege der künstlerischen Entwicklung und in diesem Sinne muss, meiner Meinung nach, auch die Würdigung des Ergebnisses in einer musikalischen Fachzeitschrift gehalten sein. Man erwarte daher nicht, dass ich an dieser Stelle genau verzeichne, ob und wie oft ein Komponist gerufen worden ist und was derlei Äusserlichkeiten mehr sind. Nein, mir kommt es hier vor allem darauf an, das künstlerische Gesamtergebnis zu schildern.

Von den Orchesterwerken, die teils ganz neu, teils doch wenigstens der Mehrheit der Festbesucher unbekannt waren, seien zunächst „Kaleidoskop" von Heinrich G. Noren und „Frühling" von Paul Scheinpflug hervorgehoben, weil sie die fortschrittliche Richtung der heutigen Orchesterkomposition am deutlichsten kennzeichnen. Und zwar stellt sich Noren als ein Tonsetzer vor, der mit dem Vorzug einer blendenden Instrumentierung auch eine gewisse Eleganz verbindet. Er macht aus seinem kurzen, fragmentarischen Thema das Menschenmögliche, zeigt in jeder Variation ein neues Gesicht, nutzt, ohne gewaltsam zu übertreiben, alle modernen Instrumentaleffekte aus und erweist sich schliesslich als ein höchst bedeutender Kontrapunktiker, der zu seiner Schlussdoppelfuge noch zwei fremde

Themen aus Richard Strauss' „Heldenleben" heranzieht und schliesslich das eine der beiden, das meckernde Thema des Hohngelächters der Widersacher, allen Ernstes und mit staunenswerter technischer Sicherheit zu einem Choral (!) umbildet. Dieser letztere Umstand erscheint mir charakteristisch für das künstlerische Prinzip, das Noren's „Kaleidoskop" vertritt. Es ist glänzende, technisch-meisterliche Musik, die indes lediglich auf eine äussere Wirkung berechnet ist, musikalische Tausendkünstlerschaft, die das scheinbar Widerstrebendste zu vereinen und mit hundert schillernden Farben zu glänzen weiss, ohne dabei aber dem Hörer ans Herz zu gehen. Verständnisvoll bewunderte man die schimmernde Buntheit des „Kaleidoskop", und Herr Noren hatte, da ihm an Schuch ein unvergleichlicher Helfer erstand, mit seinem Werke den wohl stärksten äusseren Erfolg des Festes zu verzeichnen. Ebenfalls auf den modernsten Ton gestimmt, aber doch ganz anders in seiner Art ist Scheinpflugs „Frühling, ein Kampf- und Lebenslied". Hier fehlt jene Eleganz des Ausdrucks, die wir bei Noren bemerkten, vollständig. Alles ist in harten Linien gehalten, ja es klingt manches vielleicht allzu rauh und grell. Keine Spur von Konzessionen an den Geschmack der Menge, keine Verbeugung vor einem berühmten Zeitgenossen durch Adoptierung von mehreren seiner Motive, dafür aber eine knorrige Eigenpersönlichkeit, ein Künstler, der seinen Weg allein geht. Die Musik Scheinpflugs halte ich für innerlicher, naturwahrer als die Norens, vor allem klingt mir aus ihr jener Idealismus entgegen, der sich nicht beschreiben, sondern nur fühlen lässt, dessen Wehen man aber in Scheinpflugs „Frühling" deutlich spürt. Es erklingen in diesem Werke wirklich neue Töne, und das lässt über manche Übertreibung in Länge und Ausdruck hinwegsehen. Aus diesen Gründen halte ich das Scheinpflugsche Werk für das musikalisch bedeutendste Orchesterstück des ganzen Musikfestes, mag auch vielleicht die äussere Aufnahme nicht ganz so laut und widerspruchslos gewesen sein, wie die des „Kaleidoskop".

Hatte sich das Publikum der Tonkünstlerversammlung durch den Erfolg, den es den beiden genannten Tondichtungen bereitete, anscheinend rückhaltlos auf den Boden des unverfälschten Fortschritts gestellt, so gab es doch auch deutlich zu erkennen, dass sein Geschmack sich neuerdings sehr der romantischen, märchenhaften, also von Gefühlsinnigkeit und schlichter Schönheit getragenen Musik zuneigt. Die Tatsache, dass Hans Pfitzner's Ouvertüre „Christelflein" und Hans Sommers Märchen-Zwischenspiel „Waldfrieden" (trotz der dabei unvermeidlichen Vergleichung mit Wagners „Waldweben") mit so offensichtlichem Genusse angehört und mit so lebhaftem Beifall ausgezeichnet wurden, darf keinesfalls gering eingeschätzt werden, beweist sie doch, dass dasselbe Publikum, das noch eben die heftigsten Orchesterausbrüche und die härteste Harmonik so reich

mit Beifall belohnte, dadurch keineswegs auf das Verständnis für eine in Form und Ausdruck weit massvollere Musik von entschieden romantischem Charakter Verzicht leistet. Die Gegensätze berühren sich immer wieder.

Was zwischen diesen beiden Extremen an Orchesterwerken stand, tat eine merklich geringere Wirkung. E. N. v. Reznicek's Fuge erbrachte den erneuten Beweis dafür, dass diese Kunstform für unser modernes Empfinden einen Anachronismus bedeutet und, obwohl oder gerade weil sie zur Bach'schen Zeit den Ausdruck des musikalischen Zeitgeistes war, heute selbst dann nicht mehr als echt erscheint, wenn man sie, wie es Reznicek tut, zu modernisieren versucht und dabei ein vortrefflicher Musiker ist. Auch Georg Schumanns „Ouvertüre zu einem Drama" konnte es zu keinem rechten Erfolg bringen, obgleich wir es auch hier mit der reifen Arbeit eines vorzüglichen Musikers zu tun haben. Aber allzu deutlich war erkennbar, dass Schumann bei dieser Ouvertüre, die sich nicht auf ein bestimmtes Schauspiel bezieht, sondern ganz allgemein dramatische Einleitungsmusik sein soll, die an ihm sonst so sympathische Natürlichkeit zugunsten einer Pathetik aufgibt, die seinem künstlerischen Wesen fremd zu sein scheint. Ausnahmestellungen nahmen der Festmarsch des unlängst verstorbenen Ludwig Thuille und die symphonische Dichtung „Mazeppa" von Franz Liszt ein. Beide Werke bedeuteten auf dem Programm Totenopfer für ihre heimgegangenen Schöpfer und wurden infolgedessen besonders bewertet, wobei zu bemerken bleibt, dass „Mazeppa" auch heute noch ein Werk von stärkster Wirkung ist, dessen Lebenskraft so manche Schöpfung neuester Zeit überdauern dürfte.

Der Gang der musikalischen Entwicklung hat es mit sich gebracht, dass vielen Komponisten die Klavierbegleitung zum Gesange, selbst wenn sie aufs modernste ausgestaltet ist, nicht mehr genügt, und sie infolgedessen die Heranziehung des Orchesters für unerlässlich halten. Bei der Bedeutung, die diese immer mehr in Aufnahme gekommene Neuerung für die Weiterbildung des Gesangsstils möglicherweise haben kann, war es nur recht und billig, gerade dem Gesang mit Orchester einen sehr breiten Raum im Gesamtprogramm anzuweisen und so die Möglichkeit der mannigfachsten Beurteilung dieses in letzter Zeit so sehr bevorzugten Genres zu schaffen. Ich glaube nicht, dass die damit gemachten praktischen Erfahrungen sehr günstig gewesen sind. Trat auch wieder deutlich zutage, was man übrigens schon längst wusste, dass in erster Linie die von einer Männerstimme gesungene Ballade im Orchester einen ihrer Eigenart entsprechenden Untergrund findet (z. B. die recht glückliche Ballade „Einsiedel" von Julius Weismann, prachtvoll gesungen von Karl Perron), so bedeutete „Loke's Ritt" von Franz Moser lediglich eine Warnungstafel für Balladenkomponisten. Denn hier macht der Verfasser das Orchester

derart zur Hauptsache, verliert dermassen jede Beurteilung der Stärkegrenzen einer Stimme, dass selbst ein Sänger wie Karl Scheidemantel kaum mit einigen Tönen verständlich war und von der Wucht des Orchesters um so vollständiger erdrückt wurde, je weniger ihm bei dem rasenden Tempo die Möglichkeit geboten war, deutlich zu deklamieren.

Als teilweise zweckentsprechend erwies sich das Orchester neben der Singstimme noch in den Fällen, wo es sich um die Vertonung ernster, betrachtender Gedichte handelte. Dafür war mir Carl Ehrenbergs „Aus schwerer Stunde" (Gedicht von Richard Dehmel) ein wertvoller Beweis. Der Komponist lässt hierbei der Singstimme, die Herr Grosch prächtig vertrat, den unbestrittenen Vorrang und verwendet das Orchester in massvoller, aber in allen Einzelheiten fein berechneter und oft überraschend glücklicher Weise zur Charakterisierung der Stimmungen. Der zweite Gesang Ehrenbergs tritt meiner Empfindung nach wesentlich dagegen zurück. Auch „Ikarus" von Heinrich van Eyken (das sehr wertvolle Gedicht ist von Thassilo v. Scheffer) zeigt eine schöne, innige Verbindung von Singstimme (Karl Scheidemantel) und Orchester. Dagegen entsprach der Liederzyklus „Erstes Lieben" von Ludwig Hess, den der Komponist selbst sang, nicht den Erwartungen. Das liegt an verschiedenen Ursachen. Zunächst sind die von Hess gewählten Gedichte von Gottfried Keller zwar durchaus lyrisch, aber so lang, dass sie der Komposition erhebliche Schwierigkeiten entgegensetzen. Sodann hat Hess durch die Hinzufügung einer Solovioline (von Henri Petri höchst geschmackvoll gespielt) der Singstimme eine Konkurrenz geschaffen, und drittens wird die lyrische Eigenart der Gedichte durch den Hinzutritt des Orchesters wesentlich beeinträchtigt, zumal da der Komponist eine breite, alles Themenmaterial enthaltende Orchestereinleitung den Gesängen voranschickt und den ganzen Liederkreis „symphonisch aufbauen" will. So ergibt sich eine Zwitterstellung zwischen Liedform und Gesangsszene, die dem Gesamteindruck um so weniger förderlich sein kann, je breiter die Anlage des Ganzen ist.

Lieder und Gesänge am Klavier kamen im Laufe des zweiten Kammermusik-Vormittags in grösserer Anzahl zu Gehör, und zwar interessierten acht Lieder von Walter Courvoisier lebhaft, in deren Vortrag sich die Damen v. Chavanne und Wedekind, sowie Herr Plaschke teilten. Man darf dem Komponisten erfreuliche Erfindungsgabe und eine besondere Befähigung für das Leichte, Anmutige nachrühmen; so gefielen mir „Die Taube" und „Wiegenlied" in erster Linie, während ihm für den ernsteren Stil noch die natürliche Kraft der Melodik zu mangeln scheint. Drei tiefempfundenen, wertvollen Gesängen Wilhelm Kienzls wurde Herr Burrian zum hinreissenden Interpreten.

Was nun die Kammermusik anlangt, so gebührte der Preis der Serenade für elf Soloinstrumente von Bernhard Sekles, die einen von Satz zu Satz sich steigernden, wohlverdienten Erfolg erzielte. Sie verdankt ihn in erster Linie der frischen Natürlichkeit, die in Melodik, Aufbau und Instrumentation zur Geltung kommt. Die Besetzung (Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott, zwei Violinen, Viola, Cello, Kontrabass und Harfe) ist eigenartig genug, um dem Tonsetzer die Möglichkeit zu den reizvollsten Instrumentalverbindungen und zur verschiedenartigsten Färbung seiner Gedanken zu geben. Das Publikum hatte denn auch seine helle Freude an diesem Werke, das allerdings, da es eines Dirigenten (Schuch) bedarf, bereits an der äussersten Grenze der Kammermusik steht. Ein Klavierquartett von Hans Pogge, von den Herren Lange (Klarinette), Sherwood, Bärtich und Stenz höchst geschmackvoll gespielt, ist eine solide Arbeit, die gut klingt und interessiert, ohne uns durch neue Empfindungen zu bereichern. An Streichquartetten wurden zwei Neuheiten vorgeführt, eines in d-moll von August Reuss, das im ersten Satze aus Tristan-Chromatik und -Polyphonie heraus geboren erscheint, späterhin aber einfachere Züge annimmt und dank den Bemühungen des Petri-Quartetts einen sehr eindringlichen Gesamteindruck hervorbrachte. Eine harte Nuss war dagegen das „einsätzige" Streichquartett von Arnold Schönberg, das uns die von Herrn Rosé geleitete ausgezeichnete Wiener Kammermusikvereinigung vorführte. Der eine Satz des Werkes dauert fünfzig Minuten und stellt durch harmonische Kühnheiten, verzwickteste Rhythmik, melodische Kurzatmigkeit und die verschiedensten instrumentalen Effekte die Aufnahmefähigkeit des Hörers auf eine so schwere Probe, dass man schon nach zwanzig Minuten nicht mehr zu folgen imstande ist, zumal da die Themen des Werkes an sich schon wenig ohrenfällig sind und durch fortgesetzte Veränderungen immer unkenntlicher werden. Mag sein, dass aus diesem Werke mancher Geistesblitz hervorleuchtet, dass besonders in der Verwendung der vier Streichinstrumente einige ganz neue Wirkungen erzielt werden, aber der Komponist bringt sich selbst dadurch um den Erfolg seiner Arbeit, dass er auf die Grenzen der musikalischen Empfänglichkeit gar keine Rücksichten nimmt. So konnte das monströse Werk nur unter starker Unruhe zu Ende gespielt werden, und der Beifall, den einige Hörer am Schluss zu spenden begannen, begegnete so heftigem Widerspruch, dass über die Ablehnung dieser Komposition kein Zweifel obwalten konnte. Die Wiener Künstler setzten alle ihre Kunst in bewundernswerter Weise für diese verlorene Sache ein. Eine sonderbare Idee war es, ein Kammermusikkonzert mit einem Orgelvortrag eröffnen zu lassen, da doch der brausende Klang der Orgel dem des danach in Tätigkeit tretenden Streichinstrumente durchaus entgegensteht. Herr Alfred Sittard spielte eine sehr

kunstvoll gearbeitete Passacaglia von Wilhelm Middelschulte, die trotz ihrer kontrapunktischen Vorzüge und harmonischen Reichhaltigkeit mir selbst bei so ausgezeichneter Wiedergabe als recht spröde erschien und nur geringen Eindruck hinterliess.

Wahrlich, ein reicher Inhalt der vier Konzerte! Und doch fehlte etwas, worauf meiner Meinung nach der Musikausschuss künftig den grössten Wert legen müsste: ein Konzert für ein Soloinstrument mit Orchester. Es ist die alte Klage der Virtuosen, dass es an neuen, musikalisch wertvollen und dabei dem betreffenden Instrumente wohl angepassten Konzerten für Klavier, Geige, Cello usw. mangelt. Bei der ungeheuren Produktion in allen Zweigen der Tonkunst wird gerade dieses wichtige Gebiet in so bedauerlicher Weise vernachlässigt, dass es auf den Tonkünstlerversammlungen auf alle Fälle berücksichtigt werden müsste.

Vollständig gefehlt hätte auch ein grosses Chorwerk, wenn nicht durch den Chor des unlängst stattgehabten zweiten Lausitzer Musikfestes unter der ganz hervorragenden Leitung von Johannes Biehle-Bautzen am Vorabend des Festes eine Aufführung der kirchlichen Tondichtung „Selig sind, die in dem Herrn sterben" von Albert Fuchs in der Kreuzkirche ermöglicht worden wäre. Ich habe seinerzeit nach der Dresdner Uraufführung bereits über das sehr bedeutende und nach meiner Meinung eine Reform des Oratorienstils anbahnende Werk in der „Musik" (VI. Jahrg. Heft 6) berichtet und kann mich deshalb heute mit der Fesstellung begnügen, dass die Wirkung wieder sehr stark war, was ebensowohl den Vorzügen der Tondichtung als der ganz vorzüglichen Aufführung zu danken ist, an der die Damen Gabriele Müller, Boehm-van Endert und Huhn sowie die Herren Buff-Giessen, Kiess und Rains sich solistisch hervorragend beteiligten, während Herr Sittard an der Orgel sass und die Gewerbehauskapelle (Geigensolo Herr Olsen) den orchestralen Teil ausführte. Der fast 400 Stimmen umfassende, von den Bautzner Vereinen und der Dresdner Robert Schumannschen Singakademie gebildete Chor verdient ein besonders herzliches Lob.

Die beiden Opernabende brachten nichts Neues. „Salome" von Strauss in der bekannten Dresdner Besetzung (mit den Damen Krull, v. Chavanne und den Herren Burrian, Perron und Jäger) zu hören, war gewiss für die Festteilnehmer sehr interessant, und die Aufführung des Schillingsschen „Moloch" konnte als eine Aufmerksamkeit gegen den zweiten Vorsitzenden des Vereins gelten und brachte ihm nach einer recht gelungenen Vorstellung (mit den Damen Krull und v. Chavanne und den Herren v. Bary, Scheidemantel, Perron und Plaschke in den Hauptrollen) eine ihm wohl zu gönnende Ehrung ein. Über beide Werke habe ich mich nach ihren Dresdner Uraufführungen so eingehend geäussert („Die Musik" V, 7,

„Salome"; VI, 7, „Moloch"), dass mir kaum mehr etwas zu sagen übrig bleibt. Nur darüber wurde ich mir wieder klar, dass „Salome" von einem unheimlich pulsierenden Leben erfüllt und aus glücklichster Intuition heraus geschaffen ist, während dem Schillingsschen Werke diese geniale Unmittelbarkeit abgeht, so dass es mehr als die fleissige, ernsthafte Arbeit eines von grossen Absichten erfüllten Talentes erscheint, wie als kühner Wurf eines Genies.

Um den Festbesuchern einen ausserprogrammässigen Genuss zu bereiten, hatte der Kantor der Kreuzkirche, Otto Richter, seine dieswöchentliche Sonnabendvesper besonders reich ausgestaltet. Herr Sittard eröffnete sie mit einem Phantasiestück für Orgel von César Franck, dessen erhebliche Länge durch die vollendete Kunst des Organisten ausgeglichen wurde. Dann sang der Kreuzchor den sehr schwierigen sechs- und achtstimmigen 93. Psalm a cappella von Felix Draeseke sehr schön, während Sanna van Rhyn zwei geistliche Lieder desselben Tonsetzers stilgerecht zu Gehör brachte Besonderes Interesse weckte das „Vaterunser" für Baritonsolo (Herr Pläschke) und Chor aus Meister Draesekes grossangelegtem Mysterium „Christus"; hiermit wurde ein tiefer Eindruck erzielt. Das von Ferdinand Böckmann mit edelstem Ton und Ausdruck gespielte Andante aus der Cellosonate von Richard Strauss war eine willkommene instrumentale Abwechslung in dieser Aufführung, die sich den offiziellen Darbietungen des Musikfestes in erwünschter Weise anschloss.

Unmöglich ist es, diesen kritischen Aufsatz zu schliessen, ohne des Festdirigenten Ernst v. Schuch zu gedenken, der die Seele des ganzen Festes war und bis zum letzten Akkord auf der vollen Höhe seiner ragenden Künstlerschaft stand. Was er für das Dresdner Musikfest geleistet hat, das wird ihm unvergessen bleiben, und die Beifallsstürme und jubelnden Zurufe, die ihn während der Aufführungen umbrausten, haben ihm gezeigt, dass alle Festteilnehmer in ihm den bewundernswerten Führer und Leiter des Ganzen dankbar verehrten. Uns Dresdnern aber werden es alle Festgäste nachfühlen, dass wir stolz sind auf diesen grossen Künstler und uns ihn nicht nehmen lassen wollen. Und man kann den Namen Schuch nicht nennen, ohne zugleich der von ihm seit mehr als dreissig Jahren geleiteten Königlichen Kapelle zu gedenken, deren opferwillige Mitwirkung das Tonkünstlerfest erst ermöglichte und die sich in seinem ganzen Verlauf aufs neue mit Ruhm bedeckt hat.

Und so möge die nun beendete 43. Tonkünstlerversammlung in Dresden in der Erinnerung aller Teilnehmer freundlich fortleben und segensreichste Folgen für die Zukunft zeitigen. Alle, die zu seinem Gelingen beigetragen haben, mögen ihren Lohn finden in dem Dichterwort:

. . . wer dem Schönen dient, der dient dem Guten,
und Gutes wirkt in fernste Zeiten nach.



DAS 84. NIEDERRHEINISCHE MUSIKFEST IN KÖLN

von Paul Hiller-Köln

Der altberühmte Gürzenich, die klassische Ruhmeswiege Kölns als Musikstadt und unzähliger Künstler, soll nicht mehr zeitgemäss sein und wird von veränderungslustigen Leuten zugunsten gewisser Neubaupläne, die sich vorläufig zu einem glänzenden Luftschlosse kristallisiert haben, als für grosse Aufführungen unbrauchbar verschrieen. Ja sogar seine Akustik, das getreue Echo grösster und kleinster gesanglicher wie instrumentaler Klänge, hat jetzt plötzlich unter übler Nachrede zu leiden. Da nun die Wünsche nach einem neuen städtischen Festhause zurzeit noch berechtigten prinzipiellen Widersprüchen begegnen, auch unter den Anhängern der „Los vom Gürzenich"-Idee noch manches betreffs ihrer Ausführung im unklaren ist, wird man sich das Fortbestehen des ehrwürdigen Repräsentanten der markantesten Epochen der kölnischen Kunstgeschichte noch eine Weile gefallen lassen müssen. Um nun aber den Streik durch die Tat zu proklamieren, wählten sich die zum Musikfestvorstande gehörenden massgebenden Interessenten das Opernhaus als Schauplatz des grossen Dreijahrsmeetings. Durch ein entsprechendes Podium war die enorm ausgedehnte Bühne in einen eleganten, oben und seitlich geschlossenen Saal verwandelt worden, der das 132 Künstler zählende Festorchester, den über etwa 400 Stimmen verfügenden Chor und die Solisten bequem aufnahm, während über dem mit Pflanzen geschmackvoll bedeckten sonstigen Orchesterraume als Dirigent Fritz Steinbach seinen erhöhten Standpunkt in der Mitte zwischen Ausführenden und Auditorium innehatte. Die Akustik erwies sich diesem Arrangement ziemlich günstig, indes hörte man im Parkett und Parterre weit schlechter als oben. Durch sehr hohe Eintrittspreise für die drei Aufführungen und Generalproben wurde es leider trotz der vielerlei im Theater vorgesehenen Platzabstufungen den minder bemittelten Musikfreunden, wenn sie nicht ganz besondere Opfer bringen wollten, zur Unmöglichkeit gemacht, sich den aussergewöhnlichen Kunstgenuss zu verschaffen. Die Rechner im Komitee aber erreichten ihr Ziel über Erwarten, indem an den ersten beiden Abenden das Haus beinahe und am dritten Abend vollständig

ausverkauft war, und die Proben immerhin noch eine respektable Summe einbrachten. Köln und Nachbarorte hatten das Hauptkontingent gestellt, während von weiterher verhältnismässig wenig Besucher erschienen waren, wohl aus Gründen der vielen in diese Sommerzeit fallenden ähnlichen Veranstaltungen. Von Neuheiten war für diesmal abgesehen worden; die fast ausnahmlos mustergültige Bewältigung eines in allen wesentlichen Nummern äusserst gediegenen und vornehmen, nur etwas zu ausgedehnten Programms indes vermittelte den Hörern eine Reihe wundervoller Eindrücke. — Der erste Tag gehörte Bach und Beethoven. Nachdem Bachs drittes Brandenburger Konzert in der bekannten starken Besetzung mit 42 Violinen, 24 Bratschen, 18 Cellis und 12 Kontrabässen unter Steinbach prächtige Wirkung erzielt, hörte man die Kantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" mit Johannes Messchaert, Maria Philippi und George A. Walter als rühmlichen Solisten, sodann des Meisters Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied" für achtstimmigen Doppelchor a cappella in trefflicher Ausführung. Von Beethoven folgte zunächst die hinreissend wiedergegebene dritte Leonoren-Ouvertüre, dann das immerhin weniger interessierende Terzett „Empj tremate" für Sopran, Tenor, Bass mit Orchester, in dem Anna Stronck-Kappel aus Barmen mit ihrer schönen, in der Höhe nur zeitweilig forcirten Stimme, Walter und Messchaert stilvoll zusammenwirkten, und hierauf die neunte Symphonie mit vorgenannten Solisten in glanzvoller Interpretierung durch Steinbach, dessen Absichten das Eliteorchester und die frischen Chöre wohl ganz erfüllt haben dürften. — Man kennt Steinbachs begeisterte und tatenfrohe Vorliebe für Brahms; sie wird aber nicht von allen Musikfreunden in diesem Masse geteilt, und so war keineswegs der gesamten Festgemeinde damit gedient, dass die ganze Aufführung des zweiten Tages lediglich Brahms brachte. Unter seinem elektrisierenden Führer hielt sich das Orchester gleich bei den Variationen über den St. Antoni-Choral vorzüglich. Die Chöre errangen sich Ruhm mit der „Rhapsodie", deren Altsolo Maria Philippi wohllautend und sehr korrekt, aber etwas monoton sang, sowie mit den Fest- und Gedenksprüchen. Dann hatte das erste Klavierkonzert in Frederic Lamond einen illustren Vertreter, indes Meistersänger Johannes Messchaert Lieder mit Klavier unter dem Jubel des Auditoriums unvergleichlich schön sang. Als besonders prädestinierten Brahms-Dirigenten bewährte sich Steinbach dann in einer packenden Wiedergabe der ersten Symphonie. — Herrlich erklang am dritten Tage zuerst Webers Oberon-Ouvertüre. Dann lieh Messchaert seine auserlesene Kunst einigen ziemlich schwachen Liedern Gustav Mahlers, worauf Mischa Elman mit Tschaikowsky's Violinkonzert wieder eitel Staunen erweckte. Wie aber kommt die minderwertige Thomassche Ophelia-Arie

in ein Musikfestprogramm? Amy Castles aus Melbourne, eine junge, hübsche, etwas vortragskokette Sopranistin, sang sie mit warm anmutender ausgiebiger Stimme, deren effektvoller Behandlung eine vorgeschrittene Technik dient, während eigentlichen musikfestlichen Glanz das Können der Dame noch nicht ausstrahlt. Auf dem Wege über Richard Strauss' „Don Juan" (Lenau), für das Steinbach wieder als beredtester Anwalt eintrat, kam man zu Wagners „Parsifal", von dem das Vorspiel, die Blumenmädchenszene mit einem trefflichen Ensemble schöner Stimmen (Vidron, Stronck-Kappel, Dux, Moran, Lammen, Hermann), weiter mit Hermann Jadlowker von Karlsruhe als Parsifal, Messchaert als Gurnemanz und Hermann Weil von Stuttgart als Amfortas, also ausgezeichneten Solisten, die Salbung, Karfreitagszauber und Schlusszene gemacht wurden. Dann folgte noch die Meistersinger-Ouvertüre.

Die Wogen des Beifalls gingen an allen drei Tagen mächtig hoch, und nach vollstem Verdienst wurde zumal Steinbach in vielfachen Ovationen enthusiastisch gefeiert. In jüngster Zeit hörte man oft sagen, diese Musikfeste hätten sich überlebt; der Gesamtverlauf der soeben hier beendeten grossen Tagung scheint das Gegenteil zu beweisen.





BÜCHER

142. **Gustav Bock: Das Aufführungsrecht an dramatischen und musikalischen Werken. Verlag: Carl Heymann, Berlin.**

In 80 Seiten führt uns der Verfasser durch eine Fülle von Fragen. Die kleine Schrift will natürlich nur ein kurzer Überblick sein und diesen Zweck erfüllt sie fürs erste und ruft das Verlangen nach einer umfassenden Darstellung wach. Auch kann man an ihrer Hand einer Reihe von Einzelfragen nachgehen und wird Fingerzeige zu weiterer Forschung überall finden. In den Ergebnissen kann ich freilich vielfach dem Verfasser nicht folgen. So geht es meines Erachtens nicht an, dass man aus dem Sprachgebrauch, der sowohl bei szenischer Darstellung wie bei konzertmässiger Wiedergabe von „Aufführung" redet, die Folgerungen herleitet, die der Verfasser insbesondere S. 34ff. aufstellt. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass unser Gesetz von 1870 nur die szenische Aufführung im Auge hatte und also die konzertmässige Wiedergabe von Ouvertüren usw. nicht untersagte. Es ist auch nicht richtig, dass musikalische Kompositionen dramatischer Werke nun selbst dramatischer Natur in allen Teilen und in jeder Zusammenstellung wären; man denke nur an die rein lyrischen Partieen. Es wird doch auch niemand behaupten wollen, dass z. B. „Gretchen am Spinnrad" kein lyrisches Gedicht sei, weil es in ein Drama eingeflochten ist. Dazu kommt, dass die meisten Sachen geringere oder umfangreichere Umarbeitungen für den Konzertsaal darstellen. Es erhellt somit, dass für konzertmässige Aufführungen Schutzrechte für ältere Opern nur durch den nachträglichen Vorbehalt aus § 61 des Ges. von 1901 hergeleitet werden können. Das erkennt ja auch implizite die auf S. 65/66 angeführte Entscheidung des Reichsgerichts an, wenn es sagt, dass ein Verbot von Konzertaufführungen der damaligen Gesetzgebung fremd gewesen sei. Auch in der „Carmen"-Frage kann ich dem Verfasser nicht beipflichten; vielleicht könnte man ja aus § 5 des Ges. v. 1901 herleiten, dass die Textdichter wenigstens wegen Benutzung dieses Textes gefragt werden müssten — aber bei einer Oper steht das musikalische Gewand und die musikalische Ausprägung trotz Wagner so sehr im Vordergrunde, dass der Gesetzgeber in § 28, Abs. 2 eben den Komponisten allein zum legitimen Inhaber des Aufführungsrechtes stempelt. Es ist eine Ausnahme von § 5. Dasselbe gilt vom Lied. Ferner zeigt die Schrift das dringende Bedürfnis auf, dass wir uns klar werden, wen das Gesetz unter demjenigen versteht, der da benutzt, verbreitet, aufführt usw. Ganz besonders bei „aufführen" und „vortragen" muss Klarheit geschaffen werden. Ist etwa der Konzertverein gemeint, in dessen Auftrag der Künstler z. B. auswendig ein neues Klavierstück usw. vorträgt? Kommt der Impresario in Betracht? als Täter? Gehilfe? Anstifter? Mir will scheinen, dass nur der vortragende Künstler, der Dirigent usw. in Betracht kommt. Und wie ist es dann bei Aufführungen von Werken, die nach § 61 geschützt werden können, wenn der Aufführende auswendig spielt? (Die Bemerkung S. 17/18 ist wohl angesichts § 38 Ziff. 2 und 54 ein Lapsus; § 10 hat doch nur die zwangsrechtliche Verwertung von Aufführungsrechten gegen die Aufführungsrechtsinhaber zum Gegenstand, also eine Frage der

prozessualen Zwangsvollstreckung.) An zwei wunde Punkte des Gesetzes sei noch gemahnt. Wie durch und durch faul ist doch § 22 des Gesetzes! Schier unbegreiflich, dass jeder Leierkasten die neuste Komposition verhunzen darf bis hinauf zum Pianola; oder fällt das wieder unter die Gegenausnahme? Wie ist es mit den sogenannten Künstlerrollen für die Phonola und für Mignon? Man fragt sich, wie so etwas nur möglich war!! Und dann § 13 Abs. 2! Lieber Brahms, der du in den hehrsten Kompositionen an herrliche Melodieen älterer Meister erinnert hast, deutlich greifbar, unverkennbar! Wer darf jetzt noch Variationen zu berühmten Themen schreiben? Dr. C. Spohr

143. **Georg Göhler**: Die Musik. (Aus: Die Kultur der Gegenwart 1, 1.) Verlag: B. G. Teubner, Berlin und Leipzig.

Mir ist selten, fast möchte ich sagen: niemals noch, eine derartige Quintessenz der Musikwissenschaft begegnet, die wie die mir vorliegende Arbeit in jeglicher Beziehung befriedigt und erfreut, nicht eine Lücke, nicht einen Mangel empfinden lässt. Göhler behandelt sein Thema historisch, ästhetisch, psychologisch, metaphysisch; nichts fehlt in der knappen Darstellung. Es tut einem wohl, endlich einmal mit wenigen Worten alles gesagt zu finden, während doch sonst meistens mit allen Worten nichts oder doch mit vielen Worten wenig gesagt zu werden pflegt. Was etwa über den evangelischen Choral und seine Bedeutung für die Entwicklung der Kultur gesagt wird oder über die meist ungerecht zusammengehaltenen Händel und Bach, über Gluck und Mozart, über die Stellung der Höfe und des Adels zur Musik des 18. Jahrhunderts (sehr schön über Wien), ferner der wahrhaft prächtige Abschnitt über Beethoven und vieles andere — das ist von einer mehr als interessanten Bedeutsamkeit. Endlich ein positives Urteil über Meyerbeer! Anstatt das altgebackene Verdammungsurteil von neuem zu wiederholen, betont Göhler mit vollem Recht, dass Meyerbeer und die von ihm vertretene Richtung als ein Faktor der Kultur seiner Zeit mit in Rechnung gezogen werden müsse. Mit einem geistvollen Ausblick auf die Entwicklung der Musik in der Zukunft schliesst die Arbeit, die durch den herzlichen Ton, in dem sie abgefasst ist, noch mehr gewinnt.

144. **Eugen Schmitz**: Richard Strauss als Musikdramatiker. Verlag: H. Lewy, München.

Jedenfalls ein interessantes Schriftchen, dieses kaum sechzig Seiten umfassende Büchlein. Hübsch ist es, dass Schmitz als Einleitung eine Würdigung seines Helden als Symphonikers vorangestellt hat; das nimmt für die Arbeit „von vornherein" ein, denn der Musikdramatiker Strauss ist ohne den Symphoniker kaum oder doch nur schwer denkbar. Der Hauptteil bespricht die drei Musikdramen „Guntram", „Feuersnot" und „Salome" knapp, aber verständnisvoll, verständnisfördernd und aufschlussreich, und die eingefügten Notenbeispiele sind gar wohl am Platze. Eine leise polemische Stimmung — gegen die Widersacher Strauss' — macht sich bemerkbar, ist aber keineswegs vordringlich: daher denn auch der rein objektive Kunstfreund mit der Broschüre gar wohl zufrieden sein kann.

145. **W. A. Thomas**: Johannes Brahms. Verlag: J. H. Ed. Heitz, Strassburg.

Eine „musikpsychologische Studie in fünf Variationen" nennt der Verfasser dieses Buch und nicht mit Unrecht macht er am Ende seines „Geleitworts" die Bemerkung: „Man wird vielleicht fragen, warum die Variationen nicht zu einem ununterbrochenen Ganzen verarbeitet wurden." Aber mit der seltsamen Abschnittbezeichnung, die einen leicht stutzig machen kann, versöhnt die Liebe und Sorgfalt der Darstellung, die immer und überall wieder danach trachtet, Brahms' Schaffen aus seinem inneren, seelischen Wesen zu erklären. Recht erfreulich ist ein Anhang, der eine Zusammenstellung von Aussprüchen von Brahms enthält.

146. **Richard Batka: Geschichte der Musik in Böhmen.** 1. Band. „Dürerverlag", Prag.

Batkas umfassende, auf einer streng wissenschaftlichen Verwertung des Quellenmaterials fussende Darstellung setzt mit dem neunten Jahrhundert, mit der Einführung des Kirchengesanges ein und führt über die Premysliden bis in die Zeit der Luxemburger. Kirchliche wie weltliche Musikentwicklung werden aufschlussreich behandelt, von irgendwelcher nationaler Einseitigkeit ist — selbstverständlich — nichts zu spüren; besonders fesselnd ist die Darstellung der Anfänge und späteren Entwicklung der volkstümlichen Musik. Zahlreiche Abbildungen und Notenbeispiele erhöhen den praktischen Wert dieser bedeutsamen Arbeit. Dr. Egon v. Komorzynski

147. **Hermann Schröder: Ton und Farbe.** Verlag: Fr. Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Die Abhandlung bietet in prachtvoller Ausstattung auf 20 Textseiten und 7 Farbentafeln das Resultat eines enormen Fleisses; freilich ist die Aufgabe von der Art, wie man sie sich nur stellen kann, ohne vorherige Erwägung der Frage, was denn eigentlich auch bei idealster Lösung gewonnen ist. Das Problem der Doppelempfindungen ist hier in objektiver Weise, nach den Beziehungen zwischen den Schwingungszahlen der Luft- und Ätherwellen, zu begründen versucht. Wo indes solche Doppelempfindungen auftreten, bleiben sie wohl meist einer Korrektur durch solchen objektiven Nachweis unzugänglich, weil sie vielfach unentwirrbaren Assozionen aus der Dämmerung des Kinderbewusstseins entstammen. Intim suggestible Empfindernaturen mag das Werkchen, dessen rein physikalischen Wert ich mir nicht zu beurteilen erlaube, vielleicht entzücken.

148. **K. Lichtwark: Praktische Harmonielehre.** Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Dass sich ungefähr jeder denkende deutsche Theorielehrer seine eigene Harmonielehre schreibt, mit demselben heiteren Gottvertrauen, mit dem er der Abfassung einer Kontrapunktik aus dem Wege geht, daran gewöhnt man sich. Es ist noch ein Glück, wenn es wirklich in „praktischer", einwandfreie Neuerungen berücksichtigender Weise geschieht, wie hier durch Lichtwark. Die Verwendung der Enharmonik jedoch (S. 115) ist pädagogisch bedenklich. Fis-dur — h-moll ist leitereigene Modulation in h-moll, ohne dass man den ersten Akkord gefahrdrohend ges zu nennen braucht. Der betreffende § 49 wäre bei einer Neuauflage wohl zu revidieren. Das Buch ist auch zum Selbstunterricht entschieden höchst empfehlenswert. Dr. Max Steinitzer

MUSIKALIEN

149. **Max Schillings: „Dem Verklärten".** Eine hymnische Rhapsodie nach Worten Friedrich Schillers für gemischten Chor, eine Baritonstimme und grosses Orchester. op. 21. Verlag: Robert Forberg, Leipzig.

Es ist wie eine ahnungsvolle Vorbedeutung, dass Schillings diesen Hymnus seinem Freunde Ludwig Thuille gewidmet hat, der ja vor kurzer Zeit aus dem Leben scheiden musste. Das Werk selbst gehört zu dem besten, was ich von Schillings kenne. Seine sonst etwas spröde, zum Seltsamen neigende Muse gibt sich hier weit natürlicher als in anderen Schöpfungen. Der melodische Fluss ist in der ganzen Komposition nicht unterbrochen, und eine schöne, feierliche Innerlichkeit prägt der Schöpfung ihren Stempel auf. Die Neigung des Komponisten für gedämpfte Klänge und schwebende Harmonieen kommt diesem Werke recht zustatten, das in seinen bewegten Teilen einen schönen Schwung aufweist und die Eigenart der Schillerschen Diktion musikalisch durchweg in sehr glücklicher Weise trifft. Der Eintritt des Baritonsolos ist wohl vorbereitet und

erscheint als eine künstlerische Notwendigkeit. Besonders schön und poetisch ist die Stelle, an der, bevor der Solobariton die Apotheose des Herakles schildert, die Chorstimmen mit dem chromatisch gesteigerten, von Harfenklängen ganz leise umspielten ahnungsvollen Rufe „Elysium, Elysium" den Sologesang unterbrechen. Ich glaube, dass Schillings mit dieser Rhapsodie ein Werk von dauerndem Werte geschaffen hat, das sich vor allem zur Gedächtnisfeier für einen Künstler vortrefflich eignet.

F. A. Geissler

150. **Siegmund von Hausegger:** Requiem für achtstimmigen gemischten Chor und Orgel (ad libitum); Dichtung von Friedrich Hebbel. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Hauseggers, dem genialen Organisten Karl Straube gewidmetes Requiem ist nicht gewöhnlicher Art. Nicht der alte Text der Missa pro defunctis, überhaupt nichts Kirchliches liegt ihm zugrunde, sondern Friedrich Hebbels spiritualistisches Gedicht „Seele, vergiss nicht die Toten." Diesen tiefsinnigen Text deutet Hausegger musikalisch auf eigene Weise. Er nimmt hierfür achtstimmigen gemischten Chor, zur Unterstützung des Chores kann ad libitum Orgel verwendet werden, doch wird zweifellos das a cappella gedachte Werk auch in der a cappella-Ausführung den schönsten, tiefsten Eindruck machen. Hausegger schafft nicht in überstürzend drängender Fülle, aber was er schreibt, hat Mark und Blut. Und namentlich das vorliegende Requiem lässt mit Freuden wieder erkennen, dass der prächtige unfrankfurterische Dirigent auch als Selbstschaffender ein Charakter ist. Das Werk, offenbar auf das Studium Bachs gestützt, wie ihn die Seele eines modernen Musikers anschaut, ist zugleich wahr im Ausdruck und schön in der Form. Ohne dass er sich etwa von verzopften Vokalsatzregeln die frische Laune verkümmern liesse, schreibt Hausegger mit genauer Kenntnis des Vokalklanges: wenn die Partitur nicht täuscht, muss sie eben so reich und voll wie charakteristisch klingen. Der Hauptteil des Gedichtes „Sie umschweben dich" wächst in apokalyptischer Grösse an; auch kompositorisch ist er interessant. Wir hoffen, das mit Ernst und Kraft geschriebene Werk bald von guten Chören zu hören. Paul Ehlers

151. **Karl Thiel:** „Busspsalm" für gemischten Chor und Orchester (Orgel ad libitum). op. 22. Verlag: W. Sulzbach, Berlin.

Der bereits ungezählte Male komponierte Text des Busspsalms hat den durch eine ganze Anzahl kirchlicher Tonwerke bekannten Berliner Tonsetzer Karl Thiel zu einer neuen musikalischen Fassung der kraftvollen Gebetsworte angeregt, nur ist das Opus von vornherein durch die Hinzunahme des Orchesters in einer so grossen Form gedacht worden, dass es zweifellos mehr für den Konzertsaal, wie für kirchliche Aufführungen in Frage kommen dürfte. Die Thielsche Arbeit zeichnen vor allem drei wertvolle Eigenschaften aus: einmal eine überall der Stimmung des Psalms feinsinnig nachspürende Melodik, zweitens: eine seltene Energie und Prägnanz der Themen, und endlich die geschmackvolle Anordnung der einzelnen Sätze und die ausserordentlich klug gewählten Kontraste. Das kurze Vorspiel, über einem achttaktigen Orgelpunkt aufgebaut, zwingt uns durch die eigenartige Linienführung und die Wahl der Orchesterfarben: Fagotte und Celli, tiefe Klarinetten und Violen, bereits so unentrinnbar in die zage Stimmung, aus der uns die Erfüllung des Hoffens auf Erhörung eben befreien soll, ein, dass der Eintritt des den ersten Satz beherrschenden, zweiteiligen Themas zu den Worten: „Aus der Tiefe ruf' ich, Herr, zu dir, erhöre meine Stimme" von einschneidendster Wirkung ist. Sieht man sich nun die Melodie dieser Stelle genauer an, so findet man leicht heraus, dass die gewaltige Wirkung des genannten Choreinsatzes auf der exakten äusserlichen Gestaltung des Themas beruht. In seiner ersten Hälfte schliesst es nämlich durch die Schritte in die Tiefe und die Deklamation minutiös an die Stimmung des Vorspiels an

und bietet im zweiten Teile, dem „Erhöre meine Stimme", jene Melodiekeime, aus denen allein fortreissende Steigerungen erblühen können, und damit sind dem Komponisten gleichzeitig das klangliche Material zur Milieuschilderung, wenn man hier so sagen darf, und die melodischen Mittel zum dramatischen Vorwärtsdrängen in eine Hand gegeben, mit denen dann auch in einheitlicher Form und mit aussergewöhnlicher Kunstfertigkeit der Einleitungssatz aufgebaut worden ist. Mit dem Eintritt der Bitte: „Lass deine Ohren merken auf die Inbrunst meines Flehens" nimmt die Physiognomie des Klangbildes dann weichere Züge an, zeigt aber auch wieder in der Prägung der leitenden Motive Thiels besondere Kunst, den grundlegenden Melodieen ausser rein klanglichen Vorzügen jene kontrapunktischen Werte zu verleihen, die das seelische Crescendo leicht in grossem Schwunge zur Höhe tragen, ohne dabei durch thematische Vordringlichkeit die Partitur als erarbeitet erscheinen zu lassen. Da nun der Komponist auch trefflich das drängende Flehen des polyphonen Gewebes am richtigen Ort mit der Schlagkraft homophoner Akkordfolgen auszuwechseln versteht und in routinierter Art den Rahmen des Stimmungsgebietes beim Aufbau des Ganzen nie zu überschreiten, sondern durch das Zurückgehen auf die Anfänge fest zusammenzufügen weiss, so präsentiert sich Thiels Busspsalm als eine Schöpfung, sowohl innerhalb der einzelnen Sätze, wie als Ganzes betrachtet, die ohne Zweifel die nicht kleine Mühe des Einübens mit einem bedeutenden künstlerischen Erfolge lohnen wird. Sollen wir zum Schluss noch einen besonderen Vorzug der Komposition hervorheben, dann ist es die vorzügliche Anordnung der einzelnen Sätze. Mit ausserordentlichem Sinne für eine der eigenartigen Stimmung des Textes überall treu bleibende Klangwirkung, ist hier die Aufgabe restlos gelöst worden, Abwechselung zu schaffen und doch die Geschlossenheit des kunstvollen Baues unangetastet zu lassen. Dass dies so überaus glücklich gelang, dürfte in erster Linie an Thiels selbst in weicheren Momenten herzhaft behandelter Harmonik liegen. Summa Summarum: ein Werk, das man aufführen sollte!

152. **Hugo Kaun:** Männerchöre. („Vergänglichkeit", „Abendsegen", „Einander recht verstehn", „Vale carissima".) op. 65. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Hugo Kaun steht als feinsinniger Melodiker und gewandter Satztechniker, der sorgfältig die Alltagsschablone zu meiden weiss, ohne sich dadurch zu bizarren Künsteleien verleiten zu lassen, bei allen Freunden moderner musikalischer Farbengebung in hohem Ansehen. Und mit Recht. Seine Weisen gehören so intim den vertonten Texten an, sie sind so sichtbar aus dem poetischen Gedanken des Wortdichters herausgeboren, dass sie allzeit eine ganz scharf geschnittene Physiognomie tragen und nicht nur Melodieen, sondern die Melodieen zu den gewählten Texten sind. Diese oberste aller Tugenden der melodischen Wortdeutung besitzen auch die vier Männerchöre. Ausser dieser Tugend zeichnen aber das Opus noch besonders eine prachtvolle Stimmführung und die ganz eigenartige Erschöpfung der klanglichen Möglichkeiten des engbegrenzten Tongebietes aus. Durch die in weitgeschwungenen Bogen dahinziehenden Melodieen — auch die Mittelstimmen und Bässe sind durchaus in sich abgeschlossene selbständige Melodiegebilde — verleiht Kaun den Chören einen fühlbaren warmherzigen Pulsschlag, und durch seinen eigenartigen Sinn für Licht- und Schattenwirkungen versteht er selbst der Tonregion, deren Grundcharakter von Haus aus ein gewisses Halbdunkel ist, Wirkungen abzugewinnen, die beim Hörer ein seelisches Crescendo erzwingen müssen. Erfreulich ist schliesslich an den Chören noch besonders der Umstand, dass sie bei allen Anforderungen an die Gewandtheit der Sänger und den Umfang der einzelnen Stimmen (die zweiten Bässe sind allerdings oft fast zu tief geführt) nirgends zu instrumental gearteten Vorlagen für virtuose Hindernissingereien ausarten.

Paul Mittmann

153. **Otto Malling**: „Paulus". Stimmungsbilder für die Orgel. Zwei Hefte, op. 78. Verlag: Wilhelm Hansen, Kopenhagen und Leipzig.

Otto Malling liebt es, Charakterbilder zu zeichnen. Seine Vorbilder für diese musikalische Porträtkunst nimmt er aus der Fülle der grossen Persönlichkeiten, wie die Frühzeit der christlichen Kirche sie hervorgebracht hat. Früher schon dachte er über Geburt, Leben, Sterben und Auferstehung Christi in „zwölf Stimmungsbildern für die Orgel" nach. Neuerdings trieb ihn der Geist, durch „sechs Stimmungsbilder" für dasselbe kirchliche Instrument die Gestalt des grossen Heidenapostels Paulus zu konterfeien. Was Paulus mit dieser braven und netten Musik eigentlich Gemeinsames hat, ist mir nicht klar geworden. In den Tönen dieses op. 78 konnte ich einen Widerklang von dem heroischen Geiste des gewaltigen Mannes nicht finden. Vielleicht ist das ganze Werk ein Charakterbild, bearbeitet für die reifere Jugend, und damit würde auch der künstlerische Wert dieser „Stimmungsbilder" übereinstimmen. Jedenfalls haben sie dann nichts Gemeinsames mit den ernsten Kunstbestrebungen auf dem Gebiete der Orgelmusik.

154. **Bernard Ramsey**: Orgel-Sonate (No. 1 in d-moll). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bernard Ramsey's erste Orgelsonate wird aus der Feder dieses Komponisten hoffentlich auch die letzte sein. Sie verdient weder die Zeit, noch die Mühe, noch das Papier, die zum Stich und zum Druck ihrer öden Musikmacherei aufgewandt worden sind. Es ist und bleibt unverständlich, wie ein deutsches Verlagshaus eine solche minderwertige Leistung veröffentlichen kann.

155. **Achille Philip**: Adagio et Fugue. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Achille Philip erhielt 1904 den ersten Preis der „Société des Compositeurs" in Paris für dieses Adagio und für diese Fuge. Alle preisgekrönten Werke haben die gleichen Vorzüge, wie die gleichen Mängel. Sie sind stets gut in der Mache und anständig in der Tonsprache, dafür aber unselbständig in der Erfindung und im Grunde akademisch langweilig. Alle diese Merkmale finden sich in Philip's Orgelstück in edelster Reinkultur entwickelt. Der Komponist erweist sich in seinem Werk als ein tüchtiger Könner, aber auch als eine durchaus unselbständige künstlerische Persönlichkeit. Der grösste Anstand im Ausdruck kann diesen Mangel nicht ausgleichen. Karl Straube

156. **Julius Klengel**: Technische Studien durch alle Tonarten für Violoncell. Heft III und IV. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Wenn ein Virtuose wie Klengel technische Übungen für sein Instrument veröffentlicht, so hat er ihren praktischen Wert zweifellos an sich selbst probiert. Das Studium der vorliegenden umfangreichen Werke dürfte aber, um dem Lernenden den beabsichtigten Nutzen zu bringen, so viel Zeit absorbieren, dass die doch bedeutend wünschenswertere Ausbildung in allgemeinen musikalischen Kenntnissen sehr im Nachteil bliebe. Weniger wäre in diesem Falle mehr gewesen.

157. **R. Heger**: Praktische Studien für Violoncell. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Dem mit der einschlägigen Literatur vertrauten Cellisten bringen diese Studien nicht viel neues Material, sie bewegen sich meistens auf bekannten Wegen. Als Anhang ist dem Hefte eine Übertragung des „Moto perpetuo" von Paganini beigegeben.

158. **C. M. v. Weber**: Konzertstück, für Violoncell und Pianoforte eingerichtet von Friedrich Grützmacher. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Dieses im Original als „Potpourri" mit Orchesterbegleitung erschienene schwache Stück Webers der Vergessenheit zu entreissen, lag wahrlich keine Veranlassung vor. Musikalisch gewährt es keine Befriedigung, für Studienzwecke ist es überflüssig, aber in mancher Hinsicht brauchbar. Arthur Laser



REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Musikzeitschriften

SAMMELBÄNDE DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906/7, Heft 1—3. — E. M. von Hornbostel teilt „Phonographierte tunesische Melodieen" mit (Heft 1). Ausser vielen Notenbeispielen nebst Analysen enthält der Aufsatz ausführliche Mitteilungen über arabische Tonleitern, sowie über den Rhythmus und den Aufbau der tunesischen Melodieen. „Für den Europäer ist es erstaunlich, dass die Araber keine Notenschrift kennen und höchst wahrscheinlich auch nie gekannt haben. ... Die Melodieen pflanzen sich also ausschliesslich durch die vokale und instrumentale Tradition fort. Diese Eigentümlichkeit finden wir auch bei andern orientalischen Kulturvölkern, die ausgebildete und ganz brauchbare Tonschriften besitzen (Inder, Chinesen, Japaner)." — Arnold Scherings „Neue Beiträge zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrh." enthalten „zwei der neueren Musikforschung anscheinend unbekannt gebliebene Traktate des römischen Oratoriendichters Archangelo Spagna aus dem Jahre 1706" nebst Übersetzung. — René Brancour bespricht in dem Aufsatz „Les Maîtres musiciens de la Renaissance française et leur historien" die musikalischen Werke, die Henry Expert nach Handschriften und Drucken des 16. Jahrhunderts, herausgegeben und mit historisch-kritischen Notizen, Übertragungen in moderne Notenschrift etc. versehen hat. — Felix Auerbach wendet sich in dem Aufsatz „Das absolute Tonbewusstsein und die Musik" gegen eine im Jahre 1902 in den Sammelbänden erschienene Abhandlung von Otto Abraham, der in Heft 3 in einem Aufsatz mit derselben Überschrift seine Ansichten verteidigt. Abraham misst dem „absoluten Tonbewusstsein" eine grössere Bedeutung bei als Auerbach. — „Über annamitische Musik" schreibt Gaston Knosp (Heft 2), der von 1898—1904 im Auftrag der französischen Regierung die Musik in Indochina erforschte. — Henri Quittard bespricht in dem Aufsatz „L' ‚Hortus Musarum' de 1552—53 et les arrangements de pièces polyphoniques pour voix seule et luth" zwei seltene Bände Musikalien aus der Bibliothek der Stadt Dünkirchen und veröffentlicht 10 Seiten Noten daraus. — Wm. Barclay Squire veröffentlicht zum ersten Male eine 1851 geschriebene Abhandlung über das englische Psalmsingen der Gemeinde: „Observations on Chanting" von R. L. Pearsall, einem von 1795—1856 lebenden englischen Komponisten, der von seinem 30. Jahre an meist in Deutschland und der Schweiz lebte. — Aus Adolf Sandbergers Ausgabe der Werke von Orlando di Lasso wird das Vorwort zu Band 12 und 16 abgedruckt, das „Lassus' Beziehungen zu Frankreich und zur französischen Literatur" untersucht (Heft 3). — Adolf Thürlings veröffentlicht eine an der Universität Bern gehaltene Rektoratsrede über die Frage: „Wie entstehen Kirchengesänge?" Der Aufsatz gibt einen kurzen Überblick über die Entwicklung des Kirchengesanges bis auf die neueste Zeit.

ZEITSCHRIFT DER INTERNATIONALEN MUSIKGESELLSCHAFT (Leipzig) 1906/7, Heft 2—8. — Charles Maclean berichtet in dem Aufsatz „Eine Genossen-

schaft englischer Musiklehrer" (Heft 2) über die 1882 gegründete „Incorporated Society of Musicians", einen Verein, der die Hebung der Bildung und der sozialen Stellung der Musiker in England bezweckt. — Hermann Abert bespricht „einen neuen musikalischen Papyrusfund"; Alfred Einstein „die Briefe der Königin Sophie Charlotte an Agostino Steffani" (Heft 3). — Ludwig Schiedermairs Aufsatz „Beethovens Lenore" handelt ausführlich auch von drei früheren Bearbeitungen des der Beethovenschen Oper zugrunde liegenden Stoffes (Heft 4). — In dem Aufsatz „Über ein bestimmtes Problem der Programmusik" (Heft 5) spricht Elsa Bienenfeld ausschliesslich über die Darstellung von Schlachten durch die Musik. — Über öffentliche Maskenspiele in England in alter und neuer Zeit schreibt Arthur H. D. Prendergast in dem Aufsatz „Masque of the ‚Golden Tree'". — G. E. P. Arkwright's Aufsatz „‚Master Alfonso' and Queen Elizabeth" (Heft 7) enthält Beiträge zur Biographie Alfonso Ferrabosco's. — A. Schering bespricht eingehend „die Musikästhetik der deutschen Aufklärung" (Heft 7 und 8).

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart) 1907, No. 11—17. — Adolph Kohut veröffentlicht unter der Überschrift „Die erschöpfendste Kritik der ersten Aufführung von Wagners Tannhäuser" (No. 11) den interessanten Bericht der „Dresdener Abendzeitung" vom 23. Oktober 1845 über die Uraufführung des „Tannhäuser". — Rudolf Louis widmet seinem Freunde „Ludwig Thuille" einen Nachruf. — Arthur Neisser berichtet in dem kurzen Aufsatz „Beim Sohne Fétis'" über ein Gespräch mit dem Sohne des Verfassers der „Biographie universelle des musiciens". Fétis „der Jüngere" lebt als 95jähriger Greis in Brüssel und ist noch immer der Musikkritiker der Zeitung „Indépendance belge", an der er seit 1835 ununterbrochen mitgearbeitet hat. „Mit rührender Gewissenhaftigkeit, mit der Empfangsfreudigkeit seines echten Kindergemütes besucht er Konzert für Konzert, Oper für Oper". — Paul Marsop veröffentlicht eine Erwiderung auf Draesekes Aufsatz „Die Konfusion in der Musik" (No. 12), in der er insbesondere Richard Strauss verteidigt. Über das Verhältnis Hans von Bülows zu Brahms schreibt Marsop: „Man kann den Inhalt der letzten zwanzig Lebensjahre Bülows nur verstehen, wenn man sich stets vergegenwärtigt, dass ihn das tragische Ereignis ein für allemal aus seiner Bahn warf ... Die beste Gegenwart blieb ihm verschlossen; eine zweite Wagner-Liszt-Ära aus dem Boden zu stampfen vermochte er nicht: da musste ein retrospektives Element in sein Wirken mit hineinkommen ... Nun wollte jedoch auch der Mensch Bülow sein Teil, wollte, seinem ‚charakter indelebilis' gemäss, helfen, wohltun, dienen. Gab es jemand, der zurückgesetzt schien, der auf sein Recht wartete? Denn das war Bülows tägliche Frage. O ja, es gab unter anderen Johannes Brahms. Als Jüngling von Schumann mit Enthusiasmus aufgenommen, musste er, zum Symphoniker herangereift, es erleben, dass die Schumannianer schöne Worte und herzinnige Händedrücke, aber seltener fähige Kapellmeister und tüchtige Orchester für ihn übrig hatten. Bülow legte also die Brahmsischen Orchesterpartituren auf sein Pult, hauptsächlich um dem rückschauenden Propheten Johannes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, der dazumal unterschätzt wurde, wie er heute überschätzt wird. Ein wenig auch um die Schumannianer zu ärgern, indem er ihnen zeigte, dass er mit ‚ihrem Brahms' denn doch mehr anzufangen verstünde als sie ... Sicherlich wandte Bülow viel an Brahms. Doch über Brahms hat er nicht eine Sekunde Wagner vergessen. Brahms war ihm Beschäftigung, Wagner Herzenssache. Wie oft habe ich ihn nicht aufs Podium steigen sehen, um die ‚Tragische Ouvertüre' — und um das Tristanvorspiel zu

dirigieren. Im ersteren Falle immer mit dem gesammelten Ernst, mit dem ein ehrenfester Charakter an seine Pflicht geht. Im zweiten nie ohne ein freudiges Aufblitzen seines Auges. Brahms, der ein sehr feines Gefühl für Imponderabilien hatte, spürte das doch heraus. Denn soviel er Bülow verdankte, er legte es nie darauf an, sich zu ‚revanchieren' — wie wir in der bürgerlichen Umgangssprache sagen würden. Man nannte das dann: ‚die keusche Verschlossenheit der Brahmsischen Seele ...'" — Zum 100. Geburtstage des Grafen Franz von Pocci veröffentlicht Adolph Kohut den Aufsatz „Ein Tonkünstler, Dichter und Zeichner". — Zum 10. Todestage Johannes Brahms' veröffentlichte die Neue Musik-Zeitung eine „Brahms-Nummer" (No. 13) mit den folgenden Aufsätzen: „Brahms und die Gegenwart" von Walter Niemann, „Brahms' H-dur Trio" von A. Eccarius-Sieber, „Johannes Brahms und Hermann Goetz" von Bruno Weigl, der auch über die persönlichen Beziehungen der beiden Komponisten zueinander berichtet, und „Johannes Brahms in Tutzing" von Mathilde von Leinburg. — Der Aufsatz „Zur Naturgeschichte der Musikagenten" von Basilio (No. 14) handelt von der Ausnützung der Virtuosen durch die Musikagenten. — Über einen Besuch in „Tschaikowsky's Heim" bei Klinn berichtet Ellen von Tideböhl (No. 14). Der Aufsatz beschreibt auch die Lebensweise Tschaikowsky's und enthält manche Mitteilungen, die seinen liebenswürdigen Charakter erkennen lassen. — Über „Das kaiserliche Volksliederbuch für Männerchor" schreibt Arthur Liebscher (No. 16): „Viele von denen, die des Kaisers Stellung zur Gegenwartsmusik teilen, sind enttäuscht, wir übrigen aber begrüssen die Veröffentlichung mit aufrichtiger Freude, denn der Geist, der es durchweht, ist ein anderer als der, auf den die Rede des Kaisers schliessen liess ..... Wenn .... auch manche Schöpfung jüngerer Zeit, die Volkstümlichkeit erlangt hat, durch Künstlerhand in einem neuen harmonischen Gewande erscheint, so ist dies auf Grund der Erkenntnis gutzuheissen, dass es stets der Künstler ist, der auf Grund seines stärker entwickelten ästhetischen Gefühles dem Volksgeschmack die Bahnen weist, niemals umgekehrt. Gewiss hat die musikalische Betätigung des Volkes Anregungen in übergrosser Zahl gegeben, hat sogar die Grundtypen der musikalischen Formen gezeichnet (im Tanz und im Liede), aber immer ist das Samenkorn, das die Volkskunst lieferte, erst in der Werkstatt des Künstlers aufgegangen und ausgereift, und stets hat sich der Volksgeschmack an den Werken der Grossen gebildet, stets ist er in einem gewissen Abstande diesen gefolgt und hat sich in den Bahnen entwickelt, die ihm durch diese vorgezeichnet wurden ..... Wenn also das neue Liederbuch, das ja nach dem Willen des Kaisers, einen bildenden Einfluss auf das gesamte deutsche Volk ausüben soll, in der Behandlung der Lieder nicht bei dem gegenwärtig im Volke geübten Satze stehen bleibt, sondern sie durch künstlerisch wertvolle Bearbeitungen auf eine höhere Stufe hebt, so wird gerade dadurch dem Zwecke des Buches Rechnung getragen und dem Volke Gelegenheit geboten, mit der Zeit in einer Ausdrucksweise heimisch zu werden, die der gegenwärtig gebräuchlichen überlegen ist. Der Volksgeschmack erfährt eine positive Fortbildung, und das Volksliederbuch leistet ein Stück musikalischer Kulturarbeit." ..... „Um diese (die Mängel des heute üblichen deutschen Volksgesanges) zu erkennen, stelle man dem deutschen etwa das ungarische Volkslied gegenüber mit seinem fein entwickelten Sinn für gegliederte Rhythmik und charakterisierende Harmonik, mit seinem interessanten Wechsel zwischen Dur und Moll mit dem Leitton zur fünften Stufe. Ihm ist es möglich, die ganze reiche Gefühlsskala von der tollsten, alle Schranken niederreissenden Freude an bis zur tiefsten Trauer unmittelbar und in gleicher Weise

überzeugend zu bringen, während unserem Volksliede dieses nur unter gewissen Einschränkungen möglich ist; verzichtet es doch auf Harmonik und Rhythmik als charakterisierende Elemente. ..... Gegenwärtig wenigstens, denn es ist mehr als wahrscheinlich, dass sich das Ohr des Volkes an seinen Meistern bildet und die gestreifte Wesenseigentümlichkeit seines Nationalgesanges mit der Zeit selbst als Mangel empfinden lernt." — Von den übrigen Aufsätzen sind erwähnenswert: „Übungen in der Betrachtung musikalischer Kunstwerke: 5. Der Tanz, 6. Menuett und Scherzo" von G. Münzer (No. 11 und 14). — „August Kless" von E. Honold. — „Wilhelm Backhaus" von K. (No. 14). — „Richard Wagner und Peter Cornelius in ihren freundschaftlichen Beziehungen" von Paul Zschorlich (No. 15). — „Padre Martini" (1706—1784) von A. K. — „Erinnerungen an das alte Weimarer Hoftheater" von Louise Pohl. — „Ida Salden" von O. K—dl. — „Max Dawison" von Carlos Droste. — „Etwas über Violinspiel und Violinunterricht" von Hans Schmidt (No. 16, Fortsetzung folgt). — „Zum 100. Geburtstage Joseph Staudigls" von A. Kohut. — „Kamillo Horns Symphonie in f-moll" von Joh. N. Kerschagl. — „Paul Blumenthal" von Häniche. — „Helene Nowak" von Altmann in Strassburg. — „Was die Schwalbe singt" von Gottfried Kessler (enthält hübsche Volkslieder-Verse über die Schwalbe). — „‚Salome' von Oskar Wilde und Richard Strauss" von Otto Neitzel (No. 17 und 18). — „Claude Debussy" von Arthur Neisser. — „Dietrich Buxtehude, Bachs Vorgänger. Zu seinem 200. Todestage" von Adolf Chybinski.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 22—43. — Hans F. Schaub wendet sich in seinem Aufsatze „Die Lage der Orchestermusiker" (No. 22—24) hauptsächlich gegen die Ausbeutung der Musiklehrlinge durch die Stadtpfeifereien, die dadurch, dass sie ihre Zöglinge mangelhaft ausbilden und häufig eine viel grössere Anzahl Lehrlinge als Gehilfen anstellen, die heutige Notlage der Orchestermusiker verschulden. — Karl Thiessen beklagt in seinem Aufsatz „Felix Draeseke als Liederkomponist", dass Draesekes Lieder, sowie auch seine Oratorien zu wenig beachtet werden. — Walter Niemann bespricht in dem Aufsatz „Niedersächsische Kultur und Musik" (No. 31—34) die gemeinsamen Eigentümlichkeiten vieler nordwestdeutscher Komponisten und die Musikpflege in Hamburg, Bremen, Lübeck und Schleswig-Holstein. Er meint, Hamburg sei „vielleicht auf dem Wege, ... auf dem Gebiete der Musik das Renomee, das es am Ende des 17. Jahrhunderts als Pflegestätte der ersten deutschen Oper genoss, ... wiederzugewinnen"; auch in Lübeck und Bremen beginne ein Aufstieg in musikalischer Beziehung, und in schleswig-holsteinischen Städten wachse die Teilnahme der Bevölkerung an guten musikalischen Aufführungen. Brahms nennt er „die reinste Inkarnation schleswig-holsteinischen Volkstums in der Musik"; er hofft aber, dass bald ein niederdeutscher Meister kommen werde, der „in noch viel höherem Masse" als Brahms „alle die Züge, die wir bei den niederdeutschen Dichtern und Prosaisten wahrnehmen" in sich vereinigt. Die norddeutsche Kunst neige „zum Ernst, zur Melancholie, zum sinnenden Träumen, kurz zu Storm'schen Stimmungen — nicht oder nur selten zu Hebbel'schen, die, entgegengesetzt einer gedankenlos schliessenden, weitverbreiteten Meinung, bei ... Brahms nur ausnahmsweise einmal anklingen". Die Norddeutschen „lieben den Humor, aber nicht den derben, lauten und sarkastischen[?], wie ihn der Bajuvare Reger besitzt, sondern den schalkhaften, vergnügt in sich hineinlachenden und sinnigen ...." Das „wichtigste Merkmal der Stammesverwandtschaft" der norddeutschen Musik „mit der holländischen und der skandinavischen" sei „der

ausgesprochen epische Ton, sowie die Neigung zum Konservativismus", die sich auch darin zeige, dass die meisten heute lebenden norddeutschen Komponisten nicht „auf ausgeprägt modernem Boden stehen", sondern der Romantik Mendelssohns, Schumanns und Brahms' nahestehen. — Felix Draeseke veröffentlicht einen Aufsatz über „den Wechsel im Musikalisch-Schönen" (No. 39—41). Nach einer ausführlichen Abhandlung über „die Weise, in welcher die künstlerische Tätigkeit [der früheren Komponisten] der Erreichung eines musikalischen Schönheitsideales zustrebte", sagt er, dass es „unserer allerneuesten Zeit vorbehalten geblieben" sei, „der Schönheit grundsätzlich den Krieg zu erklären." Draeseke nennt aber nicht die Komponisten und die Werke, gegen die er diesen Vorwurf erhebt. Er fährt dann fort: „Es gibt auch heutzutage noch genug Tonsetzer, die von der gegenwärtigen Mode unbeeinflusst, nach edlen Zielen streben, sich innerhalb der musikalischen Grenzen halten und von der allein seligmachenden Kraft des Hässlichen keineswegs überzeugt sind. Aber sie fühlen sich machtlos und gedrückt, denn die Mode ist eine grausame Herrscherin . . . ." „Mit der Gesundung der Tonkunst" werde „auch die Schönheit zu ihr zurückkehren." Ebensowenig wie die Wissenschaft nach Unwahrheit, dürfe die Kunst nach Hässlichkeit streben. —

VEREINIGTE MUSIKALISCHE WOCHENSCHRIFTEN (Musik. Wochenbl. und Neue Zeitschr. für Musik) (Leipzig) 1907, No. 15—26. — Eugen Schmitz schreibt über „unsere Musikrenaissance und ihre pädagogische Bedeutung" (No. 15 und 16), die er sehr hoch schätzt. — Fritz Binder berichtet über eine von ihm geleitete Aufführung der „Matthäus-Passion", bei der er „die Chöre nebst den dazu gehörigen Orchestern" „in der vom grossen Meister vorgeschriebenen Form" „getrennt aufgestellt" hatte. Die Wirkung nennt er „unbeschreiblich schön", „überwältigend", so wie sie „niemals erreicht werden kann, wenn alles am gleichen Platz steht". Die Aufstellung wird durch eine Zeichnung erläutert. — Bernard Scharlitt spendet „Gustav Mahler als Direktor des Wiener Hofoperntheaters" (No. 18) warmes Lob. — Th. H. widmet „Joseph Hellmesberger" einen ausführlichen Nachruf (No. 19). — Einen Aufsatz über „Das Erbe und der Erbe von Bayreuth" (No. 20—21) schliesst Kurt Mey mit den Worten: „Das wahre und eine Bayreuth wird bleiben, was es ist. . . . Dass Siegfried Wagner der Hüter der väterlichen Kunstschöpfungen und Bayreuths werde, war auch Richard Wagners Wunsch und Hoffnung: wir werden ihre Erfüllung erleben." — Amadeo v. d. Hoya macht in dem Aufsatz „Violinschulen und Elementarlehrer" (No. 22 und 23) Vorschläge zur Verbesserung des Elementar-Unterrichtes im Violinspiel. — Vincenz Reifner veröffentlicht Briefe von „Julius Rietz an W. H. Veit" (No. 24 und 25); — Karl Wolff einen Aufsatz über „Fritz Steinbach" (No. 26).

MUSIKLITERARISCHE BLÄTTER (Wien) 1907, No. 3—6. — Richard Batka beklagt in dem, seinem Buche „Aus der Opernwelt" entnommenen Aufsatze „Ein Übelstand des Musiklebens" (No. 3 und 4), dass die Musikliebhaber heute selten das selbe Werk mehrere Male anhören, so dass insbesondere die komplizierten Schöpfungen der modernen Musik ihnen nicht vertraut werden können. — Viktor Loderer veröffentlicht einen Aufsatz über „Alfred Grünfeld" als Komponisten; er bedauert, dass der Ruhm, den Grünfeld als Virtuos geniesst, dazu geführt hat, dass man seine Kompositionen nicht genügend beachtet. — Julius Schuch berichtet in dem Aufsatz „Graz" (No. 5) über die Musikpflege in dieser Stadt seit dem Ende des Mittelalters, besonders in den letzten Jahrzehnten. — Der Aufsatz „Produktion und Überproduktion" von Ernst Challier sen. (No. 6) enthält eine Liste von

50 Komponisten mit Angabe ihres Alters sowie der Zahl und dem Umfang ihrer Werke. Am meisten scheint Franz Abt komponiert zu haben; er starb im Alter von 66 Jahren und hinterliess 2610 Werke, darunter 1070 Chorwerke, 196 Duette und 1134 einstimmige Lieder. — Adolf Neumann veröffentlicht den Aufsatz: „Saint-Saëns über das Musikleben in Amerika".

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich) 1907, No. 5—19. — In dem Aufsatz „Vom Volkslied" bespricht Karl Nef (No. 5—7) ausführlich zwei im Jahre 1906 erschienene Schriften von Professor John Meier über Kunstlied und Volkslied. — Eine kurze Biographie des schweizerischen Orgelbauers „Friedrich Haas" veröffentlicht F. J. Breitenbach (No. 9). — Über den Dichter mehrerer viel gesungener schweizerischer Volkslieder „Leonhard Widmer", dem der „Sängerverein Harmonie" in Zürich ein Denkmal errichten will, handelt ein Aufsatz von Karl Nef (No. 10), in dem auch eine soeben erschienene ausführliche Biographie Widmers von H. Schollenberger besprochen wird. — In einem Aufsatz über das auf Veranlassung des Deutschen Kaisers herausgegebene „Volksliederbuch für Männerchor", erklärt Karl Nef (No. 12) es ebenfalls als einen Vorzug dieses Werkes, dass darin die Volkslieder „mit Verwendung reicherer harmonischer und polyphoner Mittel bearbeitet" worden sind. Um Lieder in „nur schlichten Harmonisationen mit Tonika und Dominante" herauszugeben, „hätte es der illustren Korona" von Musikern und Musikgelehrten „nicht bedurft." „Wo nur bescheidene künstlerische Kräfte vorhanden sind, im kleinen, vielleicht ländlichen Gesangverein, ist ein einfacher vierstimmiger Satz gewiss am Platz, wenn aber ein kunstgeübter vielköpfiger Chor sich der Pflege solcher einfacher Sätzchen widmet, entsteht ein störendes Missverhältnis, die grossen aufgewendeten Mittel erdrücken den bescheidenen Stoff." Das in andern Zeitschriften scharf getadelte Verhalten der „Genossenschaft deutscher Tonsetzer (Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht)", die für den Vortrag der von ihren Mitgliedern komponierten oder bearbeiteten Lieder ein Honorar fordert, hält Nef für „vielleicht nicht so schlimm, da die Vereine, die das Volksliederbuch anschaffen ja ... das Aufführungsrecht für alle Lieder gegen Erlegung einer kleinen Pauschalsumme erwerben können". „Und da dieser Obolus ja den Komponisten zugute kommt, wird man ihn gerne erlegen." — In dem Aufsatz „Ludwig Thuille" nennt W. Courvoisier (No. 14) seinen verstorbenen Freund „einen der Grössten und Besten", „eine hellodernde Flamme, deren Licht weithin erstrahlte", einen „wahren und echten Künstler, einen festen, männlichen Charakter, dabei eine sonnige, liebenswürdige Natur, einen treuesten Freund dem, welchem er vertrauensvoll sein Inneres einmal geoffenbart hatte ..." Er bespricht kurz die Kompositionen Thuilles; die Gesangvereine weist er besonders auf seine Männerchöre hin. — Albert Nef veröffentlicht „Allgemeines und Geschichtliches über die Variation". — Die Beilage „Der Volksgesang" (zu No. 15) enthält einen auf dem 7. rheinisch-westfälischen Organistentag gehaltenen Vortrag von Gustav Beckmann: „Über Klippen im Fahrwasser des Gemeindegesanges". — In derselben Beilage (zu No. 17 u. 19) steht ein Aufsatz von E. A. Hoffmann über „Das Eitz'sche Tonwortsystem". — A. Schmid berichtet in dem Aufsatz „Luzern und die Musik" (No. 18) über die Musikpflege in Luzern, besonders seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

DAS DEUTSCHE VOLKSLIED (Wien) 1907, No. 4—6. — In einer Besprechung des kaiserlichen „Volksliederbuches für Männerchor" sagt A. König (No. 4) über die kunstreiche Bearbeitung vieler Lieder: „So sehr gerade ich zu den Vor-

kämpfern des Gedankens gehöre, dass auch der Männergesang zu den Höhen der Kunst sich emporschwingen soll, so gerne auch ich einmal dazwischen ein kunstvoll bearbeitetes Volkslied im kunstmässigen Programm sehe, so felsenfest bin ich doch davon überzeugt, dass dem Liedertäfler, sofern er überhaupt Volkslieder singen mag, nur der einfache, ungekünstelte Satz taugt.“

MONATSSCHRIFT FÜR SCHULGESANG (Berlin) 1907, April-Juni. — Die Hefte enthalten die folgenden grösseren Aufsätze: Hermann Gutzmann: „Über die natürliche Entwicklung der Stimme in der Schulzeit.“ (April-Heft.) — Paul Stöbe: „Der Gesang in der vorreformatorischen Schule.“ — Karl Küffner: „Zur Geschichte des Musikunterrichtes an den höheren Schulen Bayerns“, 2. Kapitel. — Auguste Münch: „Über den Tonsinn und seine Bildung“, (April- und Mai-Heft). — Richard Noatzsch: „Schulliederbücher“ (Mai-Heft). („Ich meine, da die Note das einfachste, klarste, verständlichste Anschauungsmittel für den Gesangunterricht ist, soll man sie so bald als möglich, vielleicht im letzten Viertel des ersten Schuljahres, zur Verwendung bringen.“ „Die grösste Feindin des Notensingens ist die Violine.“ Das Hilfsinstrument „ist zum Vorspielen nach dem Einüben, obwohl auch dieses besser durch Vorsingen zu ersetzen ist, nicht aber zum Mitspielen während des Einübens zu verwenden, wenn nicht die Forderungen des Denksingens in den Wind geredet werden sollen ... Die Tasteninstrumente sind für diese Zwecke ebenso, wenn nicht noch besser geeignet als das Streichinstrument“.) — Alexis Hollaender: „Die Harmonielehre im Gesangunterricht höherer Schulen“ (Mai- und Juni-Heft). — Hermann Abert: „Vom musikalischen Hören“. — Georg Avellis: „Kurzer Bericht über die im Auftr. der städt. Schuldeput. zu Frankfurt a. M. gehaltenen vier Vorlesungen über Stimmbildung, Sprechtechnik und Stimmhygiene“ (Juni-Heft). — K. Küffner: „Die Musik an der Oberrealschule“. — F. Wiedermann: „Notentafeln mit Übungen für den Schulgesangunterricht“ (wird fortgesetzt).

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGEL. KIRCHENGESANGVEREINS (Darmstadt) 1907, No. 3–6. — Ein mit „dt“ unterzeichneter Aufsatz handelt über „Fritz Mergner“ als Komponisten von Liedern Paul Gerhardts (No. 3). — Unter dem Titel „Zu den Ausgaben der Bachschen Choräle“ macht Karl Schmidt (No. 4) Vorschläge zu einer neuen Ausgabe dieser Gesänge. — Hermann Sonne berichtet über „Das XXVIII. Fest des Evang. Kirchengesangvereins für Hessen am 12. Mai 1907“ (Heft 6).

ZEITSCHRIFT FÜR ORGEL-, HARMONIUM- UND INSTRUMENTENBAU (Graz) 1907, No. 1–6. — M. Mauracher sagt in dem Aufsatz „Hie altehrwürdige Mechanik — hie moderne Röhrenpneumatik“ (No. 1 u. 2): „Es ist der heutigen Technik, den vereinten Anstrengungen aller Beteiligten doch gelungen, die Röhrenpneumatik auf eine Höhe zu bringen, dass selbst die eingefleischtesten Gegner entwaffnet sind“. — Albert Schweitzer setzt seine Abhandlung über „Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst“ fort (No. 3–6). — Otto Hildebrand bestreitet in einem Aufsatz über „Transportable Orgeln“ (No. 6), dass „die Herstellung einer transportablen Orgel für Kirchen resp. Konzertsäle zu wirklich praktischem Gebrauch“ möglich sei.

BALTISCHE BLÄTTER FÜR MUSIK (Riga) 1907 No. 7–9. — C. Fr. Glasenapp: „Siegfried Wagner als schaffender Künstler“ (Schluss). — Erich Kloss: „Richard Wagners erstes Drama“ (handelt über ein Trauerspiel, das Wagner im Alter von 14 Jahren schrieb).

Magnus Schwantje

KRITIK

OPER

BERLIN: Königliches Opernhaus. Eine Neueinstudierung der „Regimentstochter" von Donizetti zum Zweck einer Gala- und Paradevorstellung gab zugleich Erika Wedekind Gelegenheit, als dramatische Sängerin vor das Berliner Publikum zu treten. Die Dresdener Primadonna, deren Qualitäten unbestreitbar sind, hatte keinen glücklichen Tag. Die Stimme klang weniger frisch, die Koloraturen weniger leicht als sonst. Frau Wedekind suchte durch flottes, temperamentvolles Spiel die wohl selbst empfundenen musikalischen Mängel wettzumachen. Ihr Partner als Tonio war Herr Philipp, der diese jugendliche Tenorpartie immer noch mit bemerkenswertem Gelingen zu übernehmen vermag und stets der gewandte Darsteller bleibt. Herr Nebe als Sulpiz und Frau v. Scheele-Müller als Marchesa sind ein munteres Paar, wie von früher bekannt. Am meisten zeichnete sich eigentlich der Chor aus durch sauberen und belebten Gesang; auf ihn dürfen wir jetzt wirklich stolz sein. Durch eine wirkungsvolle dekorative Ausstattung war der Vorstellung ein neuer Reiz verliehen, der denn auch nicht unbemerkt blieb. O

BUENOS AIRES: Die Oper hat angefangen. Zwei erstklassige italienische Gesellschaften haben ihre Vorstellungen in der „Opera" und im neu eröffneten „Coliseo" begonnen. Die Empresa Boneti („Opera") hat in diesem Jahr leider nicht Toscanini gewonnen, der im Vorjahre den Spielplan mit „Tristan" und „Walküre" bereicherte. Der diesjährige weist ausser Dvořak's „Verkaufter Braut" das landesübliche Gesicht.
Hermann Kieslich

CINCINNATI: Das Gastspiel der New Yorker Conried-Oper brachte vor dichtgefülltem Haus Vorstellungen von „Tannhäuser", „Aida" und „Hänsel und Gretel". Die Aufführung des Humperdinckschen Werkes war die bestgelungene ohne Zweifel. Bella Alten ist als Gretel unübertrefflich, und Frau Schumann-Heink weiss die Hexenszene, trotz vorsichtigerer vokaler Anpackung gegen früher, köstlich zu geben. Für den Erfolg „Aida's" stand Caruso's Radames allein ein. Burgstaller enttäuschte stimmlich stark als Tannhäuser und erhob sich darstellerisch nicht über das Konventionelle. Letzteres trifft auch auf Geraldine Farrar's Elisabeth zu; dazu passt ihr zierliches Persönchen kaum zu der Verkörperung der Rolle. Vom Mangel an Wärme und Emotion abgesehen, war ihre gesangliche Leistung, rein technisch betrachtet, sehr rühmenswert. Die deutschen Vorstellungen standen unter Leitung von Hertz, dessen unelastische, stets mit der Bühne differierende Dirigierart immer unangenehmer hervortritt. Louis Victor Saar

COBURG: Während die vorige Saison fast den Anschein erwecken konnte, dass eine neue Blütezeit für die Coburger Oper entstehen würde, wie sie seinerzeit der kunstverständige Herzog Ernst II. geschaffen hatte, hinterliess das letzte Theaterjahr unter der Ägide des mit der Führung der Intendanz beauftragten Kammerherrn von Ebart den Eindruck eines bedauernswerten künstlerischen Rückganges. Hatte die Rehabilitierung des Herrn von Ebart als Intendant schon Befremden hervorgerufen, der von diesem Posten bereits durch Herzog Ernst II. plötzlich unter Umständen enthoben wurde, die eine Wiederanstellung als ausgeschlossen erscheinen liessen, so hat die verflossene Saison seine künstlerische Unfähigkeit zur Genüge bewiesen. Leider muss aber immer noch dieser für die Kunst- und Kulturgeschichte so bedeutungsvolle Posten durch Kavaliere besetzt werden, die ebensowenig ihrer Kulturaufgabe gewachsen sind, wie auch der künstlerischen und finanziellen Seite ihres zudiktierten Berufes nur die bescheidensten Vorkenntnisse und Fähigkeiten entgegenbringen. So stand denn die ganze Saison beständig unter dem Zeichen unkünstlerischer Versuche mit völlig talentlosen Anfängerinnen, deren Auftreten selbst an kleineren Stadttheatern zu faktischen Unmöglichkeiten gezählt haben würde, während unsere ersten Kräfte hierdurch zur unfreiwilligen Untätigkeit verurteilt wurden. Die Folge war natürlich, dass gerade einige unserer ersten Künstler, denen durch die beständigen Verdriesslichkeiten jede Berufsfreudigkeit geraubt war, ihre noch bestehenden Kontrakte freiwillig lösten, während andere wünschenswerte Reengagements nicht vollzogen wurden. Der für diese Lücken gewonnene Ersatz, der von dem autokratischen selbstherrlichen Regiment ohne jegliches Befragen der massgebenden Musik- und Spielleiter engagiert wurde, bietet nun mit Ausnahme vielleicht der dramatischen Sängerin — Alwine Nagel (Brünn) — eine wenig erfreuliche Aussicht für die Zukunft unserer Hofoper, der man auch vom finanziellen Standpunkt aus nur mit Besorgnis entgegensehen kann. Hierzu kommen noch verschiedene bei einer wöchentlich nur zweimaligen Aktivität der Oper völlig zwecklose Engagements, wie z. B. das eines dritten Kapellmeisters, von drei dramatischen Sängerinnen, drei Bassisten, zwei Soubretten usw., für deren Placierung bisher seit Bestehen der Oper kein Bedürfnis vorlag. Folgende erste Künstler haben nun unser Hoftheater verlassen: Frl. Brabé, Frau Mahling-Bailly, Frl. Sturm; die Herren: Theo Wunschmann, Bernhardt, Kér; dagegen wurden engagiert die Damen: Frl. Nagel-Brünn, Frl. Fischer-Dresden, Frl. Reisenegger-Kolmar; die Herren Kull-Regensburg, Schützendorf-Krefeld, Stauffert-Rostock, Trautmann-Mainz, Teilacker, sowie Herr Ruzek als dritter Kapellmeister. Besonderer Verdienste halber wurde die frühere Chorsängerin Frl. Krätky zur Ballettmeisterin ernannt. Ein reicher Ordens- und Titelsegen traf auch in diesem Jahre die gastierenden Künstler und Stadttheaterdirektoren. Von den mit dem Hofratstitel verbundenen Gesamtgastspielen verdiente nur das des Nürnberger Theaters mit Strauss' vielumstrittener „Salome" künstlerische Beachtung, während es für unser Hoftheater beschämend erscheinen musste, wenn zur Aufführung der „Stummen von Portici" und der „Lustigen Witwe" das Ensemble von Hamburg und Halle requiriert werden musste. Von den übrigen Gästen seien noch erwähnt die Herren: Forchhammer als künstlerisch idealer Tannhäuser, Hadwiger als Stolzing, Moers, Dr. von Bary als Tristan und Frau Reuss-Belce. Als Novitäten brachte die Saison das hier

noch nicht aufgeführte „Rheingold", Felix Draesekes hochinteressante Oper „Herrat" und Richard Heubergers „Barfüssele", während sich der übrige Spielplan, in den sogar die für ein Hoftheater wenig geeignete geschmacklose Banalität „Das süsse Mädel" gezogen wurde, sich mit Ausnahme der Wagner-Opern und einer Neueinstudierung von Tschaikowsky's „Eugen Onegin" und Goetz' „Der Widerspänstigen Zähmung", deren Wirkung jedoch an der Besetzung der Hauptrollen mit unreifen Anfängerinnen scheiterte, auf dem Boden des stereotypen, tantiemefreien Opernrepertoires in teilweise recht mässigen Aufführungen bewegte.

Otto Baldamus

FREIBURG i. B.: Die gegen den Schluss der Theatersaison veranstaltete Aufführung der Nibelungen-Tetralogie musste infolge des Ausscheidens unseres Heldentenors durch Gastspiele auswärtiger Tenöre ermöglicht werden. Unter diesen interessierte vorzugsweise Theodor Konrad als Siegmund sowie Heinrich Spemann als Siegfried und Walter Stolzing. Dass unter solchen Umständen die gewohnte Einheitlichkeit in der Zusammenwirkung teilweise versagte, darf nicht Wunder nehmen. Auf die anstrengenden Aufführungen des „Rings" direkt eine Wiederholung der „Meistersinger" folgen zu lassen, mag im gegebenen Fall ein Gebot der Notwendigkeit gewesen sein; darauf aber noch eine Neueinstudierung von Mozarts „Cosi fan tutte" zu setzen, ist für eine Mittelbühne alles was man verlangen kann.

Victor August Loser

KÖLN: Beim Abschluss der Spielzeit im städtischen Opernhause, der noch einmal Strauss' „Salome" mit Erich Hunold und Otto Briesemeister als glänzenden Vertretern des Jochanaan und des Herodes brachte, waltete Oberregisseur Wilhelm von Wymétal zum letzten Male in Köln seines Amtes. Es würde sich nicht in wenigen Zeilen sagen lassen, einen wie schweren Verlust das Ausscheiden dieses ausgezeichneten Opernleiters für unsere Bühne bedeutet. Hat doch sein zweijähriges unvergleichliches und vom denkbar grössten Erfolge begleitetes Wirken, haben doch noch die letzten Monate wahrhafte künstlerische Grosstaten dieses seltenen Fachmannes gezeitigt. Dass dieser auch als Mensch ausserordentlich hochstehende und allgemein geschätzte Künstler, dessen reiches, vielseitiges Wissen in wertvollster Begabung für die praktische leitende Bühnenkunst eine so glückliche Ergänzung findet, im Kölner Theater ersetzt werden wird, glaubt hier niemand von allen Leuten, die irgend Einblick in die Dinge des Theaters haben. Wymétal wurde für eine Reihe von Jahren unter vorzüglichen pekuniären Bedingungen für das Leipziger Stadttheater verpflichtet. Höchst bedauerlich, ja beschämend ist es, dass man leidiger Geldfragen halber einen Mann von seiner Bedeutung ziehen lässt, und eine ernste Aufgabe der sonst neuerdings im Punkte Theater keineswegs knausernden städtischen Vertretung hätte es sein müssen, als es noch Zeit war, durch Zulegung des Differenzbetrages zwischen von Wymétals Kölner und Leipziger Gehalt diese vornehme Kraft dem städtischen Kunstinstitute zu erhalten. Jetzt in letzter Minute, da Wymétal schweren Herzens aus seinem ihm liebgewordenen Wirkungskreise scheidet, wurden Anstrengungen in diesem Sinne gemacht, — natürlich vergeblich, weil es eben zu spät war. Bei Schluss der letzten Vorstellung bereiteten weite Kreise der Theaterfreunde und die Angehörigen der Bühne selbst dem allverehrten Scheidenden unter Überreichung zahlreicher auserlesener Spenden begeisterte, lange andauernde Ovationen. — Das Kölner Sommertheater an der Flora hat vollen Anspruch auf Erwähnung, indem der neue Pächter Walther Betz auf dem besten Wege ist, diesem Hause Renommee und Beliebtheit bei der theaterlustigen Bürgerschaft in aussergewöhnlichem Masse zu gewinnen. Die Wahl der Operette als einzigen Repertoire-Genres hat ihn nicht gehindert, feinkünstlerischen Geschmack zur Geltung zu bringen, durch die Art, wie er eben die Operetten aufführt. Bis jetzt wurden zumal Dellingers „Don Cesar", Josef Straus' „Frühlingsluft", Zellers „Obersteiger", Heubergers „Opernball", und als Novität „Hugdietrichs Brautfahrt" von Rideamus und Oscar Straus in trefflich abgerundeter, echt operettenmässig flotter und dabei doch hinsichtlich des gewissen Drum und Dran durchaus dezenter Weise aufgeführt. Das zumal auch in rein gesanglicher Beziehung sehr leistungsfähige darstellerische Ensemble findet in dem eigens zusammengestellten gut besetzten Orchester eine wirksame Ergänzung, und als sein eigener erster Kapellmeister von grosser Feinfühligkeit und Umsicht erweist Walther Betz seinem Institut die besten Dienste. Ihm steht in Albert Hüner ein szenischer Leiter von sehr schätzbaren Qualitäten zur Seite. Unter diesen Umständen ist es begreiflich, dass unser Publikum eine starke Vorliebe für das Flora-Theater bezeugt.

Paul Hiller

PARIS: Nach monatelanger Fastenzeit auf dem Operngebiet wurden wir plötzlich im Mai überfüttert. Noch hatten wir die „Circe" der Brüder Hillemacher kaum verdaut, so lockten uns fast gleichzeitig die „Salome" von Richard Strauss ins „Châtelet", von dem eine etwas bunt zusammengewürfelte deutsche Operngesellschaft für sieben Vorstellungen Besitz ergriffen hatte, und „Ariane et Barbebleue", das erste Bühnenwerk von Paul Dukas, in die Komische Oper. Obschon „Salome" nicht auf einer offiziellen Bühne gegeben wurde, war die erste Vorstellung am 6. Mai, die nur missbräuchlich eine Generalprobe genannt werden konnte, ein musikalisches Ereignis ersten Ranges. Selten hat man wohl je in der Grossen Oper eine so glänzende Versammlung gesehen, wie sie an diesem Abend das Châtelet in sich fasste. Weder die Kürze des erst gegen zehn beginnenden und vor zwölf endigenden Stückes ohne Zwischenakt, noch die fremde Sprache hielt das vornehme Publikum ab, für die letzten Plätze fabelhafte Preise zu bezahlen, „weil man dabei gewesen sein musste". Es war wirklich schade um den grossartigen Anblick, dass kein Zwischenakt dem Publikum gestattete, sich umzusehen und sich sehen zu lassen. Selbst die Anwesenheit des Präsidenten Fallières in einer Loge entging deswegen den meisten Zuschauern. Was nun den Eindruck betrifft, so blieb die Aufmerksamkeit von Anfang bis Ende gefesselt. Man hörte nicht die hundert kleinen

Geräusche, die ein unwillkürliches und um so sichereres Zeichen der Langeweile oder der Ungeduld sind, und am Schlusse folgten wohlgezählt sieben Hervorrufe. Vom dritten an stieg der Komponist vom Dirigentenpult auf die Bühne, was in Paris eine seltene Ausnahme ist, und das verdoppelte den Beifall. Man gewann allgemein den Eindruck, dass „Salome" durchaus dem heutigen französischen Musikgeschmack entspricht und mit noch mehr Recht, als die Musikdramen Wagners, in den Spielplan der Grossen Oper gehört. Die freie Behandlung der christlichen Legende durch Oskar Wilde, die anderswo als Hindernis für die Oper wirkte, kommt hier gar nicht in Betracht. Emmy Destinn gefiel den Parisern, die sie schon im Konzert Colonne gehört hatten, als Salome ausserordentlich, weil sie nach dem französischen Prinzip verfährt, die Schönheit des Tones auch dann zu retten, wenn die Deutlichkeit der Aussprache darunter leidet. Der Dresdener Tenor Burrian verfuhr als Herodes nach der entgegengesetzten Regel und verdankte ihr eine grausig realistische Wirkung, die der Absicht des Komponisten gewiss am besten entsprach. Der Münchener Bariton Feinhals besitzt ein wahrhaft bestrickendes Organ und brachte es als wahrer Künstler zur Geltung. Den Tanz der Salome führte die an das Theater von Monaco gefesselte Russin Truchanow mit auffallend richtigem Verständnis für Musik und Handlung durch. In den späteren Vorstellungen, die alle vor ausverkauftem Hause stattfanden, sang die Schwedin Fremstad die Salome, Bolz den Herodes und Soomer den Jochanaan. — Das aus dem Jahre 1901 stammende Drama Maeterlincks „Ariane et Barbebleue" hat zwar weniger von sich reden gemacht als „Pelléas et Mélisande", die Debussy mit soviel Erfolg vertonte, aber auch hier liegt eine originelle und gedankenvolle Erneuerung einer alten Fabel vor. Der belgische Moralist dreht den Spiess direkt um. Das Märchen bestraft die Frauen Blaubarts für ihren Ungehorsam und ihre Neugier, Maeterlinck dagegen den Ritter Blaubart für seine barbarischen Vorschriften. Ariane (im Drama Ardiane), die als sechstes Opfer in seine Burg eintritt, erklärt, sie habe nicht nur das Recht, sondern sogar die Pflicht, ein unsinniges, ihre persönliche Würde verletzendes Verbot zu missachten. Sie öffnet im ersten Akt, nachdem sie die sechs erlaubten Tore, hinter denen die Edelsteine herabrieseln, ihrer Amme überlassen hat, sofort das siebente Tor und hört den Klagegesang der fünf Vorgängerinnen aus einem dunklen Verliess empordringen. Blaubart überrascht sie und verurteilt sie zur gleichen Strafe. Die Bauern, die den Ritter wegen seiner Grausamkeit hassen, dringen zwar ein und wollen Ariane befreien, aber sie weist ihre Unterstützung selbst zurück, um zuerst die Lage der Gefangenen allein zu untersuchen. Im dunkeln Kerker spielt der zweite Akt. Die fünf Gefangenen sind willenlos und scheu geworden, aber Ariane erbricht für sie ein Tor, das ins Freie führt, und zieht sie mit sich. Im dritten Akt schmücken sich die Frauen mit den Kostbarkeiten Blaubarts, der den Bauern standhalten muss, bis er verwundet und geknebelt hereingebracht und der Rache seiner Opfer überlassen wird. Ariane findet jedoch den Mut nicht, den Wüterich zu töten. Sie löst seine Fesseln und lässt seine Wunden von den Genossinnen verbinden. Dann fordert sie diese aber zur Flucht auf. Die fünf Frauen lassen sich jedoch halb aus Mitleid, halb aus Putzsucht und endlich auch aus Furcht vor den bäurischen Befreiern im Schlosse Blaubarts zurückhalten. Ariane wagt allein das Joch wirklich zu brechen. Was hat nun Dukas, dessen geistreiches Orchesterscherzo nach Goethes „Zauberlehrling" Chevillard in ganz Deutschland auf seiner Orchestertournee bekannt gemacht hat, aus diesem Stoffe gemacht? Er hat für den sechsfachen Strom von Edelsteinen und für das unheimliche Verliess und für die Putzszene des dritten Aktes reizende Orchesterfarben gefunden. Er hat seiner Ariane sehr viel Kraft und zugleich auch einige Anmut gegeben. Er hat das Hereinbrechen des Lichts in den Kerker am Ende des zweiten Akts zu einem grossartigen Bilde gemacht, zu dem er freilich einige Züge aus Wagners Feuerzauber entlehnt hat, aber seine Kunst hat doch nicht ganz über den Eindruck der Monotonie hinweggeholfen, der daraus entsteht, dass seine Oper eigentlich bloss ein in drei Akte geteilter Monolog ist. Blaubart hat im ersten Akt höchstens zehn Takte zu singen und ist im letzten stumme Person. Stumm ist auch eine der fünf Frauen, und die vier übrigen sind als Nebenrollen behandelt. Alles lastet auf den Schultern der Ariane, neben der die Amme nur im ersten Akt einige Bedeutung hat. In der Komischen Oper hat es Maeterlinck's Gattin Georgette Leblanc mit grosser Energie durchgesetzt, die Ariane zu singen, da ihr die Mélisande zu ihrem Ärger entgangen ist. Sie ist nun zwar eine sehr gewandte Darstellerin und findet in Phrasen, die ihren etwas beschränkten Stimmmitteln entsprechen, oft einen hinreissenden Ausdruck, aber die von Dukas gestellte Aufgabe übersteigt eben doch so sehr ihre Kräfte, dass man über den Wert der Oper erst dann wird urteilen können, wenn eine ausdauerndere Gesangskraft die Ariane übernommen haben wird. — Der Erfolg von Massenet's „Ariane" und einige opportune Gastspiele haben der Grossen Oper gestattet, sieben Monate ohne Neuheiten auszukommen. Am 24. Mai bequemte sie sich endlich, mit der „Catalane" von Fernand Le Borne herauszurücken, die ihr kaum ein ähnliches Recht auf Faulheit erwerben wird, denn die Textdichter Paul Ferrier und Louis Tiercelin haben das finstere spanische Bauerndrama „Terra Baixa" von Guimera sehr verwässert, und der Tonsetzer hat eine weitere dramatische Verdünnung vorgenommen, so dickflüssig auch sein musikalischer Stil ist. Le Borne ist die letzte geborstene Säule des Kontrapunkts. Kaum hat er mit einem Thema angefangen, so verfällt er auf ein zweites und drittes, um ein reiches Orchestergewebe zustandezubringen. Die Gesangsstimmen werden dann, so gut oder schlecht es gehen will, darauf gesetzt, und da er sich wenig um ausdrucksvolle Deklamation und noch weniger um stimmgemässen Satz kümmert, so machen die besten Stimmen in seinen Werken den Eindruck ohnmächtigen Kampfes gegen die erbarmungslosen Orchesterfluten. So erklärt es sich,



dass nur das mit Nationalmotiven gespeiste spanische Ballet allgemein gefiel. Von den Solisten hat Le Borne am besten die zweite Frauenrolle bedacht, weil er der harmlosen Vertrauten einige harmlose Melodieen und ein weniger durchgearbeitetes Orchester gönnte. Die Debütantin Frl. Martyl wurde daher mehr beklatscht, als die berühmte Louise Grandjean, die sich mit der Titelrolle wacker abplagte. Einigen Erfolg hatte immerhin auch der Tenor Muratere, den der sympathische Charakter seiner Rolle stimulierte. Der unverdorbene Sohn der Berge, den er darzustellen hat, wird nämlich von einem schurkischen Dorfmagnaten verleitet, seine Maitresse Anita zu heiraten, damit er selbst eine vorteilhafte Geldehe eingehen kann. Anita entdeckt schliesslich, dass der Hirt Andres nichts von ihrem Vorleben wusste, schenkt ihm ihre Neigung, und er erdrosselt den Magnaten, da er sein altes Spiel mit Anita fortsetzen will. Die Oper wurde erst als Dreiakter in der Komischen Oper angenommen, dann trat Carré mit verdächtiger Grossmut das Werk an Gailhard ab, und dieser liess mit dem ihm eigenen ästhetischen Feingefühl einen Prolog hinzufügen, um einen ganzen Abend mit dem Werke auszufüllen. In diesem Prolog nimmt der Sohn der Berge wort- und tonreichen Abschied von seinen Eltern (wir meinen die Berge), besingt die Sonne, den Mond, die Sterne und betet beim Abendläuten, und das ist alles. Da aber dieser Akt mehrere Jahre später entstanden ist, als die folgenden, so hat hier Le Borne Gelegenheit gefunden, ein wenig der neuesten Mode zu huldigen. Der Massenetist ist hier eher Debussyist und D'Indyist. Was die unvermeidlichen Wagnerismen betrifft, so sind sie über das ganze Werk gleichmässig zerstreut.

Felix Vogt

SAN FRANCISCO: Wenn man bedenkt, dass vor einem Jahre ganz San Francisco sozusagen in Trümmern lag, jedenfalls der Teil gänzlich zerstört war, in dem sich sämtliche Theater befanden, so müsste man normalerweise annehmen, dass alle Kunstbetätigung für die nächste Zeit daniederliegen würde. Wer dies glaubt, ist mit amerikanischen Verhältnissen nicht vertraut, denn bereits sechs Wochen nach dem grossen Brand war das erste Theater wieder eröffnet, dessen Wände allerdings aus Eisenblech und dessen Decke aus Leinwand bestand; gespielt wurde trotz allem vor vollen Häusern. Momentan gibt es mehr Theater wie vor dem Feuer. Natürlich vermissen wir immer noch eine ständige Oper, und es wird zur Erreichung dieses Zieles wohl noch Jahre bedürfen. Gerade vor dem Erdbeben war eine Gesellschaft gegründet, die sich dies zur Aufgabe gesetzt hatte, deren Pläne aber durch das Naturereignis vereitelt wurden. Wir haben daher vorderhand mit reisenden Operntruppen vorlieb zu nehmen. Die Metropolitan Opera Company, die bekanntlich gerade während der Feuersbrunst in San Francisco weilte und grossen Materialschaden erlitt, kam dieses Jahr nicht heraus, trotzdem ausserhalb New Yorks in San Francisco das meiste Geld für Opernvorstellungen zu holen ist. Die Lombardi Grand Italian Opera Company gab acht Wochen lang Vorstellungen, in denen meist alte italienische Opern, dann auch „Mignon", „Carmen", von neueren „La Bohême", „Fedora", „Chopin" und „Iris" zur Aufführung kamen. Besonders bemerkenswertes ist nicht zu berichten: es war die übliche italienische Opernsingerei mit sehr viel Tremolo und meist unmöglichen schauspielerischen Darstellungen. Ferner war die Savage Opera Company hier, die Puccini's „Madame Butterfly" aufführte, die viel Aufsehen machte, das zum grossen Teil wohl auch dem hier sehr bekannten Textbuch zuzuschreiben ist. Als dritte Operngesellschaft ist die San Carlo Opera Company zu nennen, die in den „Chutes", einem sehr grossen Vergnügungslokal, ihre Vorstellungen gab. Als Solisten hörten wir u. a. Lillian Nordica, Alice Nielsen, Fely Dereyne, Constantino; von Opern „La Bohême", „Gioconda", „Faust", „Don Pasquale", „Carmen" und „Hugenotten", von denen besonders letztere erwähnenswert ist; sie wurde am Ostersonntag Nachmittag vor ausverkauftem Hause (4000 Personen) gegeben.

Dr. A. Wilhelmj

KONZERT

BAUTZEN: Zweites Lausitzer Musikfest 15. und 16. Juni 1907. — Bautzen, die freundliche Stadt an der Spree, hat sich mit dem zweiten Musikfest zur Metropole der sächsischen Lausitz aufgeschwungen. Man hätte nicht erwartet, dass hier so Schönes auf musikalischem Gebiete geleistet würde. Das Fest zeigte, das durch Zusammenschluss aller Kräfte auch in der Provinz etwas erreicht wurde, das selbst uns Grossstädtern aus einer Musikzentrale in hohem Grade imponieren musste. In erster Linie ist der Erfolg dem hingebungsvollen Eifer des Bautzener Kantors Johannes Biehle zu danken, der mit Begeisterung und Umsicht die Aufführungen leitete. Gleich die Eröffnungsnummer, Schuberts grosse C-dur-Symphonie, war eine respektable Leistung, die dem Orchester ein günstiges Prognostikon ausstellte. Man ist von kleineren Kapellen nicht verwöhnt, namentlich sind die Bläserpartieen sehr oft mit ganz minderwertigen Kräften besetzt. Umsomehr fiel es angenehm auf, dass die Kapellen, die in Bautzen zusammenkamen, darin Vorzügliches boten. Der Symphonie folgten zwei Lieder für Sopran und Orchester: Erfüllung und Notturno von Ad. P. Böhm. Offenbar stammen sie von einem noch jungen Komponisten, denn sie lehnen sich stark an Wagner an und erschienen formell etwas unklar, dabei freilich sich mit der lyrischen Vorlage deckend. Immerhin verfügt Böhm über eine gewandte Ausdrucksweise, die für Stimmungsmalerei besonders prädestiniert. Elisabeth Böhm van Endert interpretierte die Lieder und verhalf ihnen durch ihre sympathischen Stimmittel zu lebhaftem Erfolg. Einen auserlesenen Genuss bot die dritte Nummer: das Violinkonzert von Johannes Brahms, mit Kraft und Verve gespielt von Karl Prill (Wien). Seine ausgeprägt scharfe Rhythmik, sein voller, weittragender Ton und die völlige geistige Beherrschung des technisch ungemein schwierigen Werkes feierten wahre Triumphe und errangen stürmischen Beifall. Nicht verhehlen kann ich, dass die Führung des Orchesters eine straffere

sein konnte. Die grosse Leonorenouvertüre beschloss das erste Konzert. Im zweiten Konzert kam die kirchliche Tondichtung: „Selig" von Albert Fuchs zur Aufführung. Der Komponist erstrebt mit diesem Werke eine Neugestaltung der Kirchenmusik. Entfernt von jeder Nachahmung der überlieferten Formen, sucht er nach neuen Pfaden, um im Sinne Richard Wagners das bisher unangetastete Gebiet zu reformieren. Sein Werk zerfällt in zwei Teile, deren erster die Kämpfe der Juden und der zweite die Begründung des Christentums durch den Heiland darstellt. Es ist Fuchs gelungen, die beiden gegenüberstehenden Weltanschauungen in tonalem Charakter festzuhalten. Die unausgesetzte Aufeinanderfolge interessanter Akkordverbindungen, die im ersten Teile einander geradezu jagen und fast nie ein festes Tonartenbild erkennen lassen, schildern ausgezeichnet die Unruhe der alttestamentlichen Ereignisse und gipfeln in dem gewaltigen Dies irae. Der Mollcharakter ist in diesem Teile vortrefflich gewahrt, und dadurch hat Fuchs für den zweiten Teil den Zauber des befreienden Durklangs mit wohlerwogener Ökonomie aufgespart. Diesen Teil nun halte ich für das Schönste, was heute überhaupt in lyrischer Musik geschaffen worden ist. Hier verfügt Fuchs über eine Sprache, die in so herrlicher und hehrer Weise nach „Parsifal" kaum wieder erklungen ist. Die Aufführung unter Kantor Biehle war allerersten Ranges. Der Chor (ca. 550 Sänger) war seiner schwierigen Aufgabe gewachsen und sang mit Frische und präziser Kraft. Es strömte eine Fülle aus ihm, die ich selten in so schöner, abgetönter Ausführung vernommen habe. Das Orchester ward auch hier ganz seiner grossen Aufgabe gerecht. Die Solisten: Annie Krull, Elisabeth Böhm van Endert, Manja Freitag-Winkler, Hans Buff-Giessen, Carl Perron, Léon Rains bewährten, von vorübergehenden Schwankungen abgesehen, aufs beste ihren hervorragenden Ruf. Möchte der grosse Erfolg des zweiten Lausitzer Musikfestes zu weiteren Taten anspornen!

Georg Richter

BREMEN: Zur Sühne einer durch längere Abwesenheit veranlassten Unterlassungssünde seien noch erwähnt die drei gediegenen Sonaten-Abende der Herren Bromberger und Kolkmeyer, die uns diesmal je ein Werk von Bach, Brahms und Grieg bescherten. Ferner als Neuheit der Philharmonischen Kammermusik das mit lebhaftem Beifall aufgenommene, wertvolle Klavierquintett op. 12 von Vitězslav Novák, sowie die von Skalitzky und Georg Schumann gespielte Violinsonate op. 73 von Sinding.

Gustav Kissling

BRÜNN: Das Kaimorchester hat gelegentlich seiner Konzerttournee auch in Brünn Station gemacht und errang einen lebhaften Erfolg, trotzdem die hochgestellten Erwartungen nicht vollends erfüllt wurden. Dem hiesigen Philharmonischen Orchester gelang besonders Tschaikowsky's vierte Symphonie, in den Musikvereinskonzerten hörten wir u. a. Tschaikowsky's Fünfte und Bruckners Romantische Symphonie, sowie Richard Strauss' „Taillefer" in guter Wiedergabe. Der tschechische philharmonische Verein brachte Charpentier's „La vie du poète" unter Rudolf Reissigs Leitung zur Aufführung. Von namhaften Virtuosen erschienen Leopold Godowsky und Adolf Brodsky. Ein junger heimischer Komponist, Walter Drexler, veranstaltete einen Liederabend mit gutem Erfolge. Drexler ist zweifellos begabt, nur schwankt er in seinen Werken bisher haltlos zwischen Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauss.

Siegbert Ehrenstein

BUENOS AIRES: Unser Ort fängt an, eine Musikstadt werden zu wollen, wozu gehört, dass alle Zweige der Kunst regelmässig gepflegt werden. Seit vorigem Jahre besitzen wir ständige Orchesterkonzerte, ein Verdienst des hervorragenden Geigers Ferruccio Cattelani. Nur wer die hiesigen Verhältnisse nicht kennt, wem die Opfer an Geld und Mühe nicht bekannt sind, die sein Leiter bringt, und den Widerstand der Orchestermusiker gegen alles, was nicht nach Puccini riecht, wird an den Leistungen mäkeln. Auch dass auf dem Programm Werke stehen, die vorderhand nicht künstlerisch bewältigt werden können, kommt auf die Rechnung unseres banausischen Publikums, das sich nur durch grosse Namen in den Konzertsaal ziehen lässt. Das erste Konzert brachte Berlioz' „Harold in Italien", „Tod und Verklärung" von Strauss, Waldweben aus „Siegfried", drei mässige Stückchen eines Italieners Troiani und Brahms' Akademische Ouvertüre. Die Berlioz'sche Pilgerfahrt nahm sich neben dem Strauss'schen Leben, das auf dem Totenbett litt und rang, recht äusserlich unbedeutend aus. Der Zutritt der „Verklärung" hätte auch mit den gegebenen Mitteln besser herausgearbeitet werden können. Das sei die einzige Ausstellung an dem Konzert, auf das wir mit freudiger Dankbarkeit zurückblicken. — Auch den Sinn für Kammermusik sucht Cattelani zu wecken. Zum 1. Abend erschienen etwas über hundert Leute, davon vielleicht die Hälfte Einladungen! Haydns D-dur-Quartett No. 67 (Vogelquartett) wurde ein rechter Massstab für die Auffassung der Spieler. Im allgemeinen bestand die Neigung, die Tempi zu überhasten. Das Menuett wurde zum Scherzo geschraubt. Auch im Finale muss trotz Vivace grosse Ruhe wohnen. Das Adagio brachte Cattelani's erste Violine zu blühendem Leben. Es folgte Mendelssohns Quartett No. 4, dem volle Gerechtigkeit wurde, und Brahms' Sextett op. 18 für zwei Celli, zwei Violen und zwei Violinen, das stark interessierte. Die Kräfte in dieser Quartettvereinigung sind nicht gleich verteilt. Dem schönen Ton und der temperamentvollen Auffassung von Cattelani und der erstaunlichen Fertigkeit und grossen Ruhe von Bonfiglioli (der auch die Solo-Bratsche im „Harold" spielte) stehen die zweite Violine und das Cello nicht gleichwertig gegenüber. — Das erstaunliche Ereignis, wie es bis dahin sich noch nie ereignet, war ein „Liederabend" bei besetztem Saal mit lauter hiesigem ausgewählten Publikum. Die Finnländerin Adée Leander-Flodin brachte das Wunder zuwege. Eine Künstlerin mit alles überwindender Technik, mit warmem Herzen und tiefer Auffassung. Keine gewaltige Stimme, aber lauter wie Silber und selten schön ausgeglichen. In der Kunst dieser Sängerin ist eitel Licht, Wärme und Ruhe. Aus den in vier Sprachen gesungenen Vorträgen hebe ich heraus: Wolfs

„Verborgenheit", Strauss' „Ständchen", und „Klövereng" von Backer-Gröndahl. — Der „Deutsche Musikverein" hat sich in diesem Jahr noch nicht gemeldet. Vom verflossenen Jahre trage ich das letzte Konzert nach, das Schumanns „Der Rose Pilgerfahrt" zur Aufführung, aber nicht zur Geltung brachte. Abgesehen von einer allgemeinen Unsicherheit wurde der kleine Chor von dem starken Orchester vollständig erdrückt.

Hermann Kiesiich

CINCINNATI: Das vorletzte der Symphoniekonzerte brachte als Novität eine d-moll Symphonie Pietro Floridia's. Der Komponist, der als Lehrer für Gesang seit vorigen Herbst am College of Music wirkt, dirigierte selbst und erzielte für sich und das Werk einen verdienten Erfolg. Unter den vier Sätzen steht das recht pikante Scherzo obenan. Ersichtlich drückt sich der Komponist in der kleineren Form freier aus, während er sich in den grösseren mehr wiederholt als entwickelt. So besonders im ersten, dem einzigen wirklich symphonisch gedachten Satz. Es fehlt darin Floridia keineswegs an Erfindung melodischer Art, wobi aber an logischer Ausnutzung des Materials, bei der er sich oft in Gemeinplätzen verliert. Vornehmere, einheitlichere Stimmung beherrscht den Andante-Satz. Floridia's Art strebt nicht nach Tiefen, sie beschränkt sich mehr auf Wohlgefälligkeit. In diesen Grenzen hält sich auch die Orchestrierung, die den gewandten, aber nicht gern Anstoss erregenden Musiker verrät. Die Orchesterleistung war eine recht befriedigende, wenn auch eine virtuosere Auffassung, zu der im Scherzo alle Vorbedingungen gegeben sind, wohl denkbar gewesen wäre. Im gleichen Konzert sang die Altistin Louise Homer die reichlich oft gehörte Arie aus „Samson und Dalila" von Saint-Saëns und Gesänge von Schubert und Liszt. Auf voller Höhe seiner Leistungsfähigkeit stand das Orchester mit der Wiedergabe von Strauss' „Tod und Verklärung". Ein an den populären Geschmack mit Erfolg appellierendes Wagner-Programm brachte am 5. April die Konzertserie unseres Symphonieorchesters zum Abschluss. Es war mehr als ein zeitweiliger Abschluss, es war ein Abschied, und die ausgezeichnete Schlussleistung des Orchesters und seines Dirigenten van der Stucken machte den drohenden Verlust jedem hiesigen Musikfreund besonders fühlbar. Die Auflösung des Orchesters zur Zeit seiner besten Leistungsfähigkeit infolge des Konflikts zwischen der Symphoniegesellschaft und der Union auf Grund schwebender Lohn- und Autoritätsfragen ist bedauerlich und hätte bei gutem Willen und Beiseitesetzung persönlicher Reibungen wohl vermieden werden können, um so mehr als das Orchester als Körperschaft um seinen — schliesslich doch wichtigsten — Standpunkt gar nicht gefragt worden ist. Für die nächste Saison sind zehn Gastspielkonzerte auswärtiger Orchester geplant, und es ist jetzt schon sicher, dass nach Ablauf dieses Interregnums das einheimische Orchester wieder organisiert werden wird. — Den Schluss der Saison bezeichnete ein Liederrezital Ernestine Schumann-Heinks, reich an Erfolg und Ehrungen für die beliebte Künstlerin.

Louis Victor Saar

COBURG: Da die finanziellen Ergebnisse der öffentlichen Konzerte immer weniger befriedigend ausfielen, so haben sich diese lediglich auf die Kammermusik-Abende des Natterer-Trios — Frl. von Bassewitz, Josef Natterer, Hugo Schiemüller — und zwei auch nur schwach besuchte Symphoniekonzerte der Hofkapelle mit der talentierten Violinistin Frl. Michaelis als Solistin beschränkt. In den sechs unter der Direktion des Unterzeichneten stehenden Künstler-Konzerten des „Verein" hörte man ausser dem einheimischen Hofopernpersonal Klara Schmidt-Guthaus (Leipzig), eine Violinistin mit Achtung gebietender Technik, doch kleinem Ton; den Pianisten Ernst Riemann, einen durchaus begabten Schüler Stavenhagens; ferner Alfred Reisenauer, der vorzüglich disponiert mit seinem meisterhaften Spiel sein Publikum zu hier selten gehörten Beifallsstürmen hinriss und zwar im Verein mit der Koloratursängerin Toni Sturm. Auch der Lautensänger Robert Kothe fand freundlichste Aufnahme. Für die im letzten Augenblick absagende Elena Gerhardt sprang Hildegard Börner ein, vermochte jedoch ebenso wie ihre Partnerin Ruth Kingsbury als Pianistin nur wenig zu befriedigen. Mit einem Konzert des Geigers Joan Manén, für den keine technischen Schwierigkeiten zu existieren scheinen, unter Mitwirkung der jungen stimmbegabten Altistin Charlotte Wolter, deren klangsattes Organ durchaus gute Schulung und seelenvollen Vortrag verrät, schloss die diesjährige Konzertsaison.

Otto Baldamus

FREIBURG i. B.: Wie uns die hiesige Theaterdirektion mitteilte, musste das für Ende Mai in Aussicht gestellte Konzert mit Gustav Mahler als Gastdirigenten eingetretener Hindernisse wegen auf die kommende Konzertsaison verschoben werden. Der Musikverein beschloss seine Tätigkeit mit einer Aufführung von „Erlkönigs Tochter" von Gade und Mendelssohns „Walpurgisnacht"; der Oratorienverein plant für Monat Juni eine Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" mit Johannes Messchaert u. a. als Solisten. Am Himmelfahrtstage veranstaltete Georg Schneevoigt mit dem Kaim-Orchester ein gutbesuchtes, vorzüglich durchgeführtes Konzert. Das Süddeutsche Streichquartett brachte in seinen beiden letzten Abenden u. a. Thuille's Klavier-Quintett in Es-dur op. 20, Mendelssohns Streichoktett in Es, Beethovens Quartette in A-dur op. 18 und f-moll op. 95 und dessen B-dur Trio op. 97. Eine in der St. Martinskirche veranstaltete kirchenmusikalische Aufführung unter G. Diebold brachte Palestrins's „Missa Papae Marcelli", „Te Deum" von Tinel und ein weihevolles „Miserere" des talentvollen Dirigenten in vortrefflicher Weise zu Gehör. — Noch erwähnen wir eine sehr gelungene Aufführung von H. Zöllners „Bonifacius" durch den Männerchor des Concordia-Vereins unter Otto Riss, in der Jan van Gorkom (Karlsruhe) die Titelpartie ausgezeichnet vertrat.

Victor August Loser

GÖRLITZ: Das Fazit der verflossenen Konzertzeit ergibt eine befriedigende Note, was Solisten- und Orchesterkonzerte anbelangt. Unser Stadtorchester, das eine städtische Subvention von 12000 Mk. jährlich erhält, untersteht seit

Stiehlers Tode dem Musikdirektor José Eibenschütz, einem ausgezeichneten Dirigenten. Aus Russland brachte er die Vorliebe für Tschaikowsky und die neurussische Schule mit, die seinem Empfinden am meisten zusagt, wie überhaupt die gesamte moderne Musik, die unter seinen Händen zu zwingendem Ausdruck kommt, während den Klassikern — besonders Beethoven — gegenüber die abgeklärte geistige Überlegenheit noch fehlt. Erstaunlich ist, was er mit seinem Orchester, das zu den grossen Konzerten Originalbesetzung aufweist (ein löbliches Bestreben des „Vereins der Musikfreunde"), zu leisten vermag infolge straffer Dirigier-Disziplin, da die mehr als mittelmässige Besoldung der Mitglieder durchweg künstlerische Kräfte ausschliesst. Unser Gemeinwesen, das so sehr auf seinen Ruf als Musikstadt pocht, müsste es im Lauf der Zeit zu einem wirklichen städtischen Orchester mit angemessener Besoldung bringen, um den Mitgliedern Begräbnis- und Tanzmusiken nicht mehr zuzumuten. Die von Herrn Eibenschütz eingerichteten Symphoniekonzerte, die beim Publikum leider nicht die Beachtung fanden, die sie verdienten, da die Görlitzer noch viel zu sehr dem Solisten-Kultus huldigen, brachten Symphonieen der Klassiker, Romantiker und Modernen und symphonische Dichtungen. Besonders glückte die Wiedergabe der d-moll von Schumann und der c-moll von Brahms. Als neu erschien Mozarts reizende kleine Nachtmusik und die Manfred-Symphonie von Tschaikowsky, deren Bekanntschaft zu den interessanten zu zählen ist. Der „Verein der Musikfreunde", der sich die Pflege der Orchestermusik zur Aufgabe gestellt hat, unter Heranziehung von Solisten, hatte seine Programme diesmal nicht so einseitig modern zusammengestellt, wie das Jahr vorher. Diese Konzerte brachten u. a. das zweite Brandenburgische Konzert von Bach, „Tod und Verklärung" von Strauss, die Klavierkonzerte G-dur von Beethoven und e-moll von Emil Sauer, gespielt von der Komtesse Morsztyn, die in dem letzteren verblüffende Verve und Technik entwickelte; weiter das reizende Harfenkonzert von Reinecke (Harfenvirtuos Snoer), drei Sätze aus der „Romeo und Julie"-Symphonie von Berlioz, das Konzerto grosso F-dur von Händel, die zweite Serenade von Brahms, die Bergsymphonie von Liszt, die „Fünfte" von Beethoven und die „Oxford" von Haydn. Als neu ist noch zu erwähnen „Die Jagd nach dem Glück" von Nicodé, eine interessante, doch nicht nachhaltige Schöpfung. Von den Solisten dieser Konzerte ist besonders noch Tilly Koenen zu nennen, die Gesänge mit Orchester von Strauss, Weingartner und Hugo Wolf durch grosszügige Auffassung und klangvolle, modulationsfähige Stimme zu eindringlicher Wirkung brachte. Von den Solisten-Konzerten, die unser einheimischer Konzertsänger Fiedler alljährlich veranstaltet, und bei denen er Künstler ersten Ranges heranzieht, hinterliessen tiefgehenden Eindruck: Ysaye mit dem wundervollen Vortrag des Beethovenschen und des g-moll Konzerts von Bruch, Otto Briesemeister mit einem Wagner-Abend, Ludwig Wüllner mit Liedern von Schubert und Brahms (am bedeutendsten war er in der einige Wochen darauf folgenden „Manfred"-Aufführung). Sehr interessant war Aino Akté. Guten, aber keinen tiefen Eindruck hinterliess der Klavier-Abend von Frieda Kwast-Hodapp; bei ihr überwiegt zu sehr das Virtuosenhafte. Leopold Godowsky, Ottilie Metzger-Froitzheim, Edith Walker vervollständigten die Reihe der wertvollen Konzerte, während Sarasate mit seinem Partner am Klavier Carlos Sobrino nur mehr Durchschnittsleistungen bot. Er ist passé. Unsere Chorgesangvereine: Singakademie, Philharmonie und Hellwigscher Chorgesangverein leiden immer noch daran, dass die Quantität bedeutend über der Qualität steht. Sie nehmen viel zu schwere Werke vor, ohne sie technisch voll bewältigen zu können. Den besten Eindruck hinterliess noch die Aufführung von „Gustav Adolf" von Bruch durch die Singakademie, mit Scheidemantel in der Titelpartie. Der Kammermusik widmete sich in erfreulicher Weise Herr Eibenschütz mit seinen Solokräften. In dem Leiter der Philharmonie, Herrn Hirte, hatte er einen Pianisten, dessen geschmeidige Technik und temperamentvoller Vortrag den Klavier-Kammermusik-Werken zum Vorteil gereichten. So war z. B. die Wiedergabe des Sinding'schen Klavierquintetts vortrefflich. Einen ausgezeichneten Eindruck hinterliessen die Brüsseler mit Werken von Glazounow, Beethoven und Schumann. Sehr wenig gepflegt wird bedauerlicherweise das Konzert-Orgelspiel, obgleich wir in dem Organisten der Peterskirche, Dr. Koch, einen firmen Orgelvirtuosen besitzen. Ein einziges Mal spielte er auf der modernen Lutherkirchen-Orgel Kompositionen von Bach, Reger, Saint-Saëns und César Franck. Was noch zu pflegen wäre, sind Volkskonzerte mit künstlerischem, erzieherischem Programm in tadelfreier Ausführung.

Max Jacobi

KÖLN: In der Musikalischen Gesellschaft schnitt die hier bisher unbekannte Geigerin Adila von Aranyi aus Budapest mit dem Vortrage von Saint-Saëns' Introduktion und Rondo capriccioso sowie Mozarts A-dur Konzert recht vorteilhaft ab. Unter Fritz Steinbach brachte das Orchester Griegs lyrische Suite, Werk 54, zu eindrucksvollster Geltung. Eine sehr interessante künstlerische Bekanntschaft machten wir am letzten Aufführungsabend in der Person der Sopranistin Ida Saiden vom Darmstädter Hoftheater. Dass sie viel Zeug für den Konzertgesang hat, bewies sie mit Liedern von Rubinstein, Rud. Berger, Humperdinck und Hugo Wolf, bei denen eine keineswegs alltägliche künstlerische Intelligenz, gut charakterisierende Textbehandlung und zielbewusster Vortragsaplomb sich zu gewinnendster Wirkung vereinigten. Von Fritz Dietrich hörte man unter Steinbachs orchestraler Leitung das Saint-Saëns'sche Violinkonzert h-moll, No. 3, und die Regersche D-dur Sonate, No. 2, für Soloviolinе in recht gediegenem, aber hie und da zu trockenem Vortrage.

Paul Hiller

OBERSCHLESIEN: Wenn man vor ungefähr drei Dezennien Betrachtungen hätte anstellen wollen über das Konzertleben in Oberschlesien, so wäre man bei der Rückschau auf eine Konzertsaison mit dem vorhandenen spärlichen Material gar schnell fertig gewesen. Stand doch zu damaliger Zeit die Kunstpflege in Oberschlesien in gar keinem Verhältnis zu

dem gesamten kulturellen Aufschwung, den das Land genommen. Von der Absicht ausgehend, der Kunst auch in Oberschlesien eine Stätte zu schaffen, kam nun vor mehr als dreissig Jahren ein junger Künstler hierher, der geradezu prädestiniert war, vorbildlich zu wirken. Oskar Meister, die Leuchte Oberschlesiens, der mit seinem Lebenswerk sich ein unvergängliches Denkmal in dem Herzen des oberschlesischen Volkes geschaffen hat, er rüttelte die gebildeten Stände aus ihrer Lethargie auf und wies mit flammenden Worten auf die hohe kulturelle Aufgabe hin, die das gebildete oberschlesische Volk für die Musikpflege zu leisten hat. Das ideale Wirken Meisters anerkennend, erstanden ihm kunstsinnige Helfer, die mit ihm eifrig tätig waren, die Musikpflege auf ein höheres Niveau zu bringen. Nach Überwindung grosser Schwierigkeiten wurde der Kattowitzer Musikverein gegründet. Bald erhielten die vom Singverein veranstalteten Konzerte eine hohe künstlerische Bedeutung, und die damals noch in ihrer Blüte stehende Leipziger Schumannsche Musikzeitung feierte Meister als den Pfadfinder neuer Kunstpflegestätten. Aus allen Teilen des Reiches kamen die Künstler nach Kattowitz, um mit dem Singverein ihr Bestes zu geben. Männer wie Eugen Gura, Vogl, Götze, Reichmann, die alle längst die kühle Erde deckt, sie haben mit ihren herrlichen Stimmen beigetragen zu dem grossen Kulturwerk des unvergesslichen Meister. Jedes dieser Konzerte glich einem Musikfest, zu dem man aus allen Teilen Oberschlesiens pilgerte, und dessen Programm immer mehr Interesse für die grossen klassischen Musikwerke erweckte, bis sich schliesslich eine grosse Kunstgemeinde um Meister scharte, die seinem Wirken das vollste Verständnis entgegenbrachte. Doch nun, da das Interesse für die Kunstpflege erwacht war, wollten andere grössere oberschlesische Städte nicht zurückstehen. Vor mehr als zwanzig Jahren bemühten sich in Beuthen kunstsinnige Grossindustrielle, die Gründung eines Musikvereins zu bewerkstelligen, und man versuchte sich an der „Schöpfung" von Haydn mit gutem Erfolge. Doch an dem Mangel geeigneten Materials scheiterte beinahe die Gründung. Immer wieder versuchten kunstsinnige Männer den Verein auf ein hohes künstlerisches Niveau zu bringen, und in dem jetzigen jungen Dirigenten Gerhard Fischer ist dieser Institution eine Kraft erstanden, die eifrig bemüht ist, das Interesse für die Konzertpflege in Oberschlesien wach und rege zu halten. Aber auch der Gleiwitzer Musikverein leistete in der kurzen Zeit seines Bestehens unter der genialen Leitung Professor Meisters künstlerisch Bedeutsames. Erwartungsvoll sah man so der weiteren Entwicklung der aufblühenden öffentlichen Musikpflege Oberschlesiens entgegen — da kam im Januar der unerbittliche Tod und setzte der Tätigkeit Meisters ein jähes Ende. Die oberschlesische grosse Kunstgemeinde hat unerwartet ihren Führer verloren, und bang ertönt die Frage: Was nun? Diese Frage ist schon in diesem Jahre, da wir uns anschicken, eine Rückschau über die vergangene Konzertsaison zu halten, berechtigt. Durch die Krankheit und den Tod ihres Führers war sowohl die Tätigkeit des Gleiwitzer wie des Kattowitzer Chores lahm gelegt. Ob es nützlich war, diese Tätigkeit völlig einzustellen, möchten wir dahingestellt sein lassen. War doch die Schar, die sich in Kattowitz wie in Gleiwitz zur Begehung einer würdigen Gedenkfeier für ihren toten Führer zusammengefunden hatte, eine merklich kleinere geworden, und lediglich von der Autorität des zu wählenden Nachfolgers wird es abhängen, ob das von Meister begonnene Werk weiteren Bestand haben wird. Von grösseren Chorkonzerten kann in der vergangenen Saison also fast garnicht die Rede sein, mit Ausnahme einer wohlgelungenen Aufführung von „Samson" durch den Beuthner Musikverein. Was uns die Solistenkonzerte der vergangenen Saison in Oberschlesien brachten? Viel Bedeutsames nicht. Agenturen arrangierten Konzerte, herumreisende Künstler versuchten auf eigene Faust ihr Glück. Was da so manchmal auf dem Podium sang und spielte, wir wünschten, wir hätten es nicht gehört. Im Mittelpunkt des Interesses stand in diesem Winter das Konzert von Emmy Destinn. Kritik wie Publikum waren des Lobes voll über ihre Leistungen, und der Eindruck, den das Konzert hinterlassen hat, wird ebenso wenig sich so rasch verflüchtigen, wie die Erinnerung an das Spiel Hubermanns und Burmesters. Ausgezeichnetes bot das Berliner Vokal-Quartett in dem besonders die herrlichen Stimmen Julia Culps und van Eweyks auffielen. Für die Veranstaltung volkstümlicher Musikaufführungen, in denen gewöhnlich die Wiedergabe einer gut studierten Symphonie nicht fehlte, sorgte die im Mittelpunkt Oberschlesiens sich befindende Infanteriekapelle. Dieser Musikkörper, der für einen Bezirk von nahezu sechsmalhunderttausend Einwohnern ein Künstlerorchester ersetzen muss, leistete in diesem Winter Erstaunliches. Darum gebührt besondere Anerkennung dem tüchtigen Kapellmeister Sobansky, der durch rastlose Arbeit bemüht ist, dem Musikkorps eine künstlerische Basis zu geben. Freilich wäre für Oberschlesien die Gründung eines grösseren Künstlerorchesters ein unbedingtes Erfordernis; wie wir erfahren, wollen die Beuthner Behörden die Gründung eines derartigen Orchesters in die Wege leiten. Die öffentliche Musikpflege Oberschlesiens ist somit an einem Wendepunkt angelangt. Mögen die Persönlichkeiten, die für sie tätig zu sein berufen werden, ihrer hohen Mission eingedenk sein. Die Pfade hat ihnen Oskar Meister geebnet; nun mögen sie zeigen, was sie können.

Magnus Dawison

PARIS: Die Unsitte, dass der in Paris sonst nur der bildenden Kunst gewidmete Monat Mai auch der Musik besonders dienstbar gemacht wird, hat dieses Jahr neue Fortschritte gemacht. Neben den Russenkonzerten und den sechs Vorstellungen von Richard Strauss' „Salome" fanden jeden Abend drei, vier oder noch mehr Konzerte aller Art statt. Selbst mit dem Orchester wurde mehrfach operiert. So führte der Verein „Euterpe", der den gemischten Chorgesang seit einigen Jahren mit Erfolg pflegt, das Oratorium „Eden" von Félicien David auf, der nur noch als Urheber der „Wüste" bekannt ist. Eva hat da mit dem Satan eine Romanze zu zwei Stimmen zu singen, der es nicht an fröhlichen Koloraturen




fehlt, aber Adam hat einige gute Momente, die Plamondon auszunützen wusste, und die Chöre verdienen auch noch heute einiges Interesse. Ein andermal brachte der ehrgeizige Cellist Louis Hasselmans auf eigene Faust ein Orchester zusammen, um an Liszts Faustsymphonie und Dukas' „Zauberlehrling" zu beweisen, dass er befähigt sei, auch als Dirigent seinen Weg zu machen. Das gleiche tat auch der Komponist Ganaye, der neben einer eigenen in klassischen Formen gehaltenen, aber auch mit vielen Reminiszenzen behafteten Symphonie das zweite Klavierkonzert von Widor durch den bemerkenswerten Schweizer Pianisten Emil Frey ausführen liess. Der Baryton Clark steuerte englische Lieder von Fairchild bei, die durch seinen Vortrag mehr gewannen, als sie eigentlich verdient hätten. Mit einer Flut neuer oder wenig bekannter Kammermusik überschwemmt uns auch jetzt wieder der Salon der Société Nationale unter der Leitung des Geigers Paul Viardot. Im achten Konzert hörten wir eine sehr beachtenswerte Geigensonate von Henri Février. Das Quartett Geloso erregte Interesse für ein etwas bizarres Streichquartett von Maurice Ravel. Es unterstützte auch den ungarischen Pianisten Theodor Szanto, um ein äusserst launenhaftes Quintett von Klemperer in Paris bekannt zu machen. Das Quartett Parent leistete einen ähnlichen Dienst dem Spanier Turina, der den Klavierpart seines weniger herausfordernden Quintetts selbst spielte. Als Pianisten sind zu nennen Clotilde Kleeberg, die diesmal mit bestem Erfolg nur Schumann spielte, Blanche Selva (Sonaten von W. Rust, Paul Dukas), Ignaz Friedman (Sonate von Novak), die Russin Scherneczka, der Pole Radwan (vorzugsweise Chopin), Ossip Gabrilowitsch (erste Klaviersonate Schuberts). Als Geiger traten auf der Belgier Ten Have, Louise Hody (erstes Bruchkonzert), Jean Alix (Geigensonate des Altersgenossen Bachs Senaillé), als Cellisten der Armenier Alexanian (Sonate von A. Casella), Frau Caponsacchi-Jeisler (h-moll Konzert von Dvořák), als Sängerinnen die Russin Marguerite Liszt und Frau Jane de la Motte. Erwähnen wir noch die interessanten rhythmischen Übungen, die der Genfer Komponist E. Jaques-Dalcroze von jungen Mädchen ausführen lässt. Er führte vor einigen Fachleuten im Konservatorium eine Klasse von sechs normal begabten Kindern vor, die auf Kommando zugleich einen Zweiviertel-, Dreiviertel-, Vierviertel- und Fünfvierteltakt zu markieren vermochten, ohne eine Spur besonderer Anstrengung zu verraten.

Felix Vogt

SAN FRANCISCO: Es ist an dieser Stelle schon einmal über die Konzerte berichtet worden, die von der Universität in dem sogenannten griechischen Theater in Berkeley, das auf der anderen Seite der Bai von San Francisco gelegen ist, gegeben werden. Diese Veranstaltungen sind natürlich durch das Erdbeben und Feuer vom letzten Jahre sehr in Mitleidenschaft gezogen worden, denn man kann nach einem solchen Ereignis nicht viel Interesse an einer Kunst erwarten, die, wie die Musik, Andacht und Hingabe voraussetzt. Immerhin sind die halbstündigen Sonntagnachmittags-Konzerte sehr bald wieder aufgenommen worden, werden Winter wie Sommer dort gegeben und nur dann in eine Halle verlegt, wenn es regnet. Das griechische Theater ist amphitheatralisch nach altem Stil gebaut, hohe Bäume umragen den Bau, und der Himmel bildet seine Decke; das ganze bildet zweifellos einen bezaubernden Anblick für den, der zum erstenmal hier hineintritt. Die erwähnten Sonntagnachmittags-Konzerte werden von der Universität veranstaltet und dauern eine halbe Stunde lang; es tritt nur ein Solist auf, und es wird kein Eintrittsgeld erhoben. Sie erfreuen sich mit Recht grosser Beliebtheit. Daneben veranstaltet die Universität auch noch Symphoniekonzerte, die unter der Leitung von Dr. Frederick Wolle stehen und von einem 75 Mann starken Orchester ausgeführt werden. Dr. Wolle war früher der Leiter der Bachfestspiele in Bethlehem, Pa. und ist als tüchtiger Musiker geschätzt, wenn ihm auch eigentlicher Magnetismus auf sein Orchester abgeht. Bis jetzt sind 21 Symphoniekonzerte gegeben worden, die durchweg erstklassige Programme aufzuweisen hatten. Von Orchesterwerken der letzten Konzerte sind besonders erwähnenswert: Symphonieen von Mozart in Es-dur, Schumann No. 1 in B-dur, Brahms No. 2 in D-dur und Goldmarks „Ländliche Hochzeit", ferner Symphonische Suite „Scheherazade" von Rimsky-Korssakow, „Tod und Verklärung" von Richard Strauss, Spanische Rhapsodie von Chabrier usw. Von anderen Komponisten kamen folgende zu Gehör: Beethoven, Berlioz, Chabrier, Debussy, Dvořák, Elgar, Glazounow, Gluck, Grieg, Mac Dowell, Naprawnik, Rameau, Rimsky-Korssakow, Rubinstein, Seroff, Strauss, Suk, Tschaikowsky, Wagner, Weber, Wolf und Zolotareff. Als Solisten traten in diesen Konzerten auf: Ernestine Schumann-Heink, die mit bekannter Meisterschaft Arien aus „Samson und Dalila" und „Rienzi", sowie Lieder vortrug, ferner Moriz Rosenthal, der sich in dem Es-dur Konzert von Liszt und e-moll Konzert von Chopin hören liess, sowie Alexander Petschnikoff, der das Tschaikowsky-Konzert hinreissend schön spielte und ausserdem mit seiner Gattin das Mozart-Konzert für Violine und Viola gab; als letzter Solist trat Anton Hekking auf, der das Cellokonzert von d'Albert nicht besonders glücklich vortrug. Ausser diesen im allgemeinen sehr erfreulichen Symphoniekonzerten gab Dr. Wolle zwei Oratorien: den „Messias" von Händel und „Christoforus" von Rheinberger, wobei der Chor aus Studenten und Studentinnen (etwa 275 Stimmen) sich zusammensetzte. Beides waren sehr tüchtige Leistungen, die uns viel für die Zukunft erwarten lassen können. — Sind alle diese Konzerte sehr besucht, besonders weil sie am Nachmittag gegeben werden und dadurch sehr vielen Leuten zugänglich sind, die in der Umgegend San Franciscos wohnen, so kann man einen guten Besuch der speziellen Künstlerkonzerte nicht verzeichnen. Die einzigen Ausnahmen bildeten Emilio de Gogorza und, natürlich, Frau Schumann-Heink. Gogorza kam im vorletzten Winter mit Emma Eames als einer ihrer Trabanten, machte aber damals bereits mehr Eindruck als die Diva und erfreut sich grosser Beliebtheit. Frau Schumann-Heink ist nach wie vor wohl die grösste lebende Altistin, hat sich aber leider hier in Amerika die Manier angewöhnt, dem Publikum

oft zu Liebe zu singen; auch Kusshändchen gehören nicht in den Konzertsaal, mag Empfang und Applaus noch so warm sein. Die Konzerte von Anton Hekking und Ossip Gabrilowitsch konnte ich nicht hören; sie wurden, wie mir berichtet wird, vor beinahe leeren Häusern gegeben. Das ist besonders im Falle Gabrilowitsch bedauernswert, da er vor vier Jahren hier spielte und einen bedeutenden Eindruck hinterliess. Moriz Rosenthal hat dagegen fünf Konzerte gegeben, von denen die letzten recht gut besucht waren. Er wird hier wie überall mehr als Techniker wie als Musiker gefeiert. Nach ihm kamen die Petschnikoffs; von ihren Darbietungen waren besonders bemerkenswert zwei Sätze aus einer Suite für zwei Violinen von H. Zilcher, die sich sowohl durch Originalität in der Erfindung wie in der Charakteristik der Durchführung auszeichnen. Es ist erstaunlich, dass der hier noch ganz unbekannte Komponist den Löwenerfolg des Abends davontrug. Die Tüchtigkeit der Petschnikoffs selbst ist zu bekannt, um weiterer Worte zu bedürfen. Schliesslich hörten wir noch das Chicago-Symphonie-Orchester unter der Leitung von Alexander von Fielitz, das leider vor leeren Bänken spielte, allerdings weder Werke von weittragender Bedeutung vorführte, noch auch unter die ersten Konzertorchester gerechnet werden kann. Von Konzerten einheimischer Künstler sind zu erwähnen das von Hugo Mansfeldt (Klavier), der als Lehrer grossen Anhang hat, sowie das eines hiesigen Sängers Mackenzie Gordon (Tenor). Das Minetti Streich-Quartett gab wiederum eine Reihe von Konzerten im Griechischen Theater, in denen es unter anderem zum Vortrag brachte: Brahms a-moll op. 51 No. 2, Schubert d-moll, Beethoven op. 59, No. 1, Smetana „Aus meinem Leben", Tschaikowsky Sextett „Souvenir de Florenz", Mendelssohn Oktett in Es-dur usw. Alles in allem ein Zeichen, dass San Francisco sich so leicht nicht unterkriegen lässt. Dr. A. Wilhelmj

WORMS: Ich berichte über eine stille und ohne Aufregung verlaufene Saison, in der wir hauptsächlich auf unsere einheimischen Kräfte und Vereine angewiesen waren. Der Philharmonische Verein brachte in seinem ersten Konzert unter Grieser Mozarts C-dur Symphonie exakt und mit guter Dynamik; Ludwig Guggenheim sang mit ausgiebigem und doch weichem Organ und mit schönem Registerausgleich Lieder von Schubert, Loewe und Brahms. Im zweiten Konzert kam unser einheimischer Liederkomponist Heinrich Diehl zu Wort. In der Wahl seiner Texte (Storm, Jensen, Greif) zeigt sich guter Geschmack; anzuerkennen ist Diehls Fähigkeit zu charakteristischer Situationsschilderung, doch liegen ihm die lyrischen Momente besser als die von ihm bevorzugten tonmalerischen Episoden. Auf das dankbare, wenn auch nicht leichte „Schilflied" seien Sopranistinnen besonders aufmerksam gemacht. Olga Klupp-Fischer ging auf die Intentionen des Komponisten willig ein; ihr Vortrag ist gut, der Ton geschult, die Kopfstimme etwas spröde. Das dritte Konzert des Philharmonischen Vereins brachte neben Schuberts Unvollendeter als Novität das Cellokonzert op. 33 von Saint-Saëns. Dieser zeigt sich hier, wie oft, als feinsinniger Eklektiker; namentlich der zweite Satz zeichnet sich durch Klangschönheit und Melodik aus. Den Cellopart spielte Richard Leucht (Worms) mit prächtiger Verve und mit wohltuender Tonsicherheit. — Vortrefflich schnitt in diesem Winter die Liedertafel ab. Etwas sehr post festum brachte man zu Mozarts Geburtstagsfeier das Requiem. Die Chöre leisteten Gutes und waren von anerkennenswerter Präzision, während das Orchester kaum den bescheidensten Anforderungen entsprach. Wir haben leider trotz einer Einwohnerzahl von 45000 Menschen es immer noch nicht zu einem städtischen Orchester gebracht und sind daher in der Regel auf Militärmusik angewiesen. Auch in „Israel in Ägypten" waren die Chöre durchaus zu loben; mit Begeisterung und Sicherheit bewältigten sie unter Kiebitz das schwierige Werk. — Das Kaimorchester brachte den Wormsern — zum ersten Male! — sämtliche Beethovensymphonieen. Konnte man sich bei den ersten Symphonieen hauptsächlich über den temperamentvollen, intelligenten Peter Raabe freuen, während das teilweise neuzusammengesetzte Orchester noch hie und da „Unstimmigkeiten" aufwies, so boten die folgenden Konzerte eine ungetrübte Freude; Dirigent und Orchester zeigten sich als engverwachsene, erstklassige Interpreten. Jedenfalls war der Zyklus für Worms von nicht zu unterschätzender didaktischer Bedeutung. — Den „Clou" des Winters bildete ein Abend der „Böhmen"; sie spielten Haydn (G-dur Quartett No. 34), Dvořák (F-dur Quartett op. 96) und Beethoven (59 No. 2). — Auch in diesem Jahre haben wir es nicht zu einem Volkskonzert gebracht. Wie oft muss das noch gemeldet werden? Dr. Max Strauss

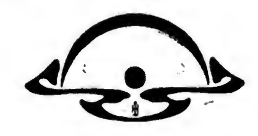
ZWICKAU i. S.: Von einer reichen und künstlerisch meist recht zufriedenstellenden Ernte kann ich über die verflossene Konzertsaison 1906/07 berichten. Die äussere Organisation unseres musikalischen Lebens ist noch die gleiche, wie in der früheren Saison. Die kirchliche Musik findet ihre Heimstätte in der Marienkirche unter der trefflichen Pflege des Königlichen Musikdirektors Vollhardt und des Organisten Gerhardt; weltliche Instrumentalmusik bieten der Musikverein (Vollhardt), die städtische Kapelle (Schmidt) und das Konzertetablissement Schwanenschloss (Lauterbach); leider wirkt in letzterem die bewährte Chemnitzer Stadtkapelle (Pohle) nicht mehr mit. Weltliche Vokalmusik bieten der Lehrergesangverein und der a cappella-Verein, beide unter Vollhardt. — Höhepunkte kirchlicher Kunst waren die Bachsche Cantate: Jesu, der du meine Seele, Brahmssche Motetten, Liszts 13. Psalm mit Nietan als Solisten, Bruckners 150. Psalm, Schütz' Passionsmusik in der Riedelschen Bearbeitung (Solisten: Mann, Krausse und Hoffmann) unter Mitwirkung des a cappella-Vereins. Die Gerhardtschen historischen Orgelvorträge enthielten die Kunst Joh. Seb. Bachs, seiner Söhne und Schüler, der Altböhmischen Meister und Händels, unterbrochen unter Zuziehung der städtischen Kapelle von überaus interessanter Gegenwartsmusik: Enrico Bossi's Orgelkonzert in a, Boëllmanns Orgelphantasie op. 35, Thoma's andante religioso für Violine (Schmidt), Harfe (v. d. Wall) und Orgel, sowie Gerhardts von düsterem Verzagen zu

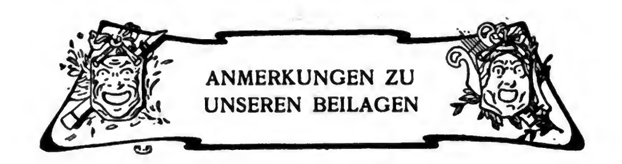




kraftvoller Lebensbejahung fortschreitender fünfstimmiger Fuge g. Gerhardt weiss alte Musik durch moderne Registrierkunst ungemein fesselnd zu gestalten. — Mit einem Requiem für unsern Schumann begann der Musikverein: Genoveva-ouvertüre, Symphonie d, Klavierkonzert (Paula Hegner, deren Jugendfeuer sie über alle Klippen siegreich trägt), „Frauenliebe und -Leben“ nebst andern Liedern (Eva v. d. Osten). Händel mit dem überaus gesund empfundenen Konzert D für Streichorchester, obligate Violinen und obligates Cello, Haydn „La reine“, sowie die vorzüglich gespielte Oberon-ouvertüre und Leonore No. 3 ernteten wohlverdienten Beifall, den der konservativ gesinnte Teil der Vereinsmitglieder moderner französischer Musik — zum Teil nicht grundlos — versagte; allerdings hätte die durch die Wiederkehr der einzelnen Themen in den verschiedenen Sätzen sehr geschlossen und plastisch wirkende Symphonie d von César Franck eine wärmere Aufnahme verdient. Mit aus gleichem Grunde vermochten sich nicht viel Fäden zwischen dem Publikum und E. v. Reznicek zu spinnen, der selbst seine Symphonie B dirigierte; diese enthält ungemein viel Geist, besonders in der Kombinierung der verschiedenen Themen, reisst aber durch das Sprunghafte in ihrem Aufbau und die befremdliche Instrumentierung auch einen willigen Hörer bei einmaliger Vorführung nicht fort. An Solisten traten auf: Schilling mit dem tonschön gespielten Cellokonzert a von Saint-Saëns, Loritz (Schubert und Loewesche Balladen), der nach meinem Empfinden zu sehr die Extreme der Tonstärke bevorzugt, Reger mit Sprösslingen seiner Muse unter wohlgelungener Assistenz von S. van Rhyn (Lieder), Frl. Zollitsch (Violinsuite im alten Stil, Romanze 1 G) und Vollhardt (die genialen Variationen und Fuge op. 86 für zwei Klaviere), sodann der überaus sympathische Max Pauer, der in Liszts Konzert Es bewundernswert das Orchester mit sich fortzureissen verstand und in Schumanns Tokkata, Brahms' Ballade g und Intermezzo A sowie in Beethovens andante F ein hehres künstlerisches Glaubensbekenntnis ablegte. Der hier gern gehörte Georg Schumann erfreute uns mit seinen Genossen Halir und Dechert durch Brahms, Grieg und Beethoven. — Höhepunkte in den Darbietungen der städtischen Kapelle waren Tschaikowsky's pathetische Symphonie, die Eroika, Rezniceks Ouvertüre „Donna Diana“, die in ihrer gesunden Frische ganz anders wie seine Symphonie B zu zünden versteht, R. Schumanns Symphonie B, Parsifal-vorspiel, Trauermusik aus der Götterdämmerung, Till Eulenspiegels lustige Streiche von Strauss und Dvořáks Symphonie: „Aus der neuen Welt“. Im Rahmen dieser Konzerte bewies Klengel von neuem in dem bis auf die letzte Note fesselnden Cellokonzert d'Albert's seine Meisterschaft, Krasselt empfahl sich als eleganter, sauberer Geiger in Konzertsätzen von Vieuxtemps und Spohr, die Sittschülerin Bosch zeigte sich mit Beethoven ihres Lehrers würdig; Anny Eisele (Leipzig) wusste sich in Liszts Klavierkonzert A mit grosser Geläufigkeit kraftvoll neben dem Orchester zu behaupten. Überaus freudig waren die zwei Kammermusikabende des Kapellmeisters Schmidt zu begrüssen, der durch Francks herrliche Violinsonate die Reihe von Quartetten Beethovens, Brahms', Schuberts, Mendelssohns und Schumanns bemerkenswert unterbrach; die zu pianistischer Unterstützung hinzugezogenen Zscherneck und von Roessel seien lobend erwähnt. — In dem Zyklus der Schwanenschlosskonzerte ragten als Orchesterleistungen empor: Liszts Mazeppa und die innerlich nicht viel bietende Hunnenschlacht, Berlioz' Ouvertüre zu König Lear, Haydns Symphonie mit dem Paukenwirbel, sowie Beethovens achte Symphonie. Erschütternd wirkte Dr. Wüllner in dem Hexenliede von Schillings und in Loewes Archibald Douglas; die Caponsacchi-Jeisler siegte durch überaus temperamentvolles Spiel in Saint-Saëns' Cellokonzert a über Schilling (Musikverein), unterlag ihm aber in der Tonschönheit. Erlesener Genuss war das hier lang nicht gehörte, von Wollgandt gespielte Violinkonzert von Brahms. — Helle Freude löste der a cappella-Verein mit den „Jahreszeiten“ (Solisten: Böhm van Endert, Grosch und Werth) aus. Wohlgelungene Chöre des Lehrergesangvereins von Hegar, Schumann, Curti, Reger, Attenhofer schlossen gute Liedergaben der Elena Gerhardt (u. a. Schumanns Löwenbraut), der Anna Hartung (Pfitzner, Wolf, Grieg, Reger) und prächtige Cellovorträge Kiefers ein; der von diesem neben den Boëllmannschen symphonischen Variationen gespielte andante-Satz aus der Pfitznerschen Sonate fis regte das Verlangen an, diese Sonate ganz zu hören. — Eigene Konzerte veranstalteten die Arnoldson (Arien von Gounod und Weber), von Adler (Genf) pianistisch gut unterstützt, unsere einheimische, infolge trefflicher Schulung hier mit Recht in Gunst stehende Krempe (R. und G. Schumann, Reger, Brahms, Strauss), von Roessel (Beethovens Wut über den verlorenen Groschen, Schumanns Sonate g, Chopin's Polonaise As, Brahms' Rhapsodie h, Tschaikowsky's Variationen über ein Originalthema), den man im Auge behalten muss, v. Koczalski, dem die Romantiker besser liegen als die Klassiker, und das Steindelquartett, dessen Violinist und Cellist sich erfreulich entwickeln.

Dr. W. Berthold



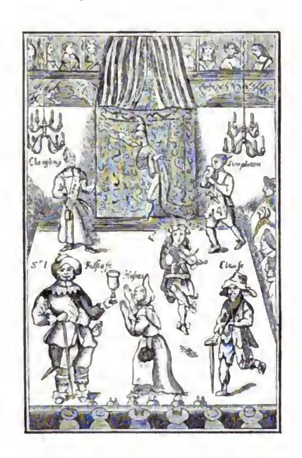


Die gesamten Kunst- und Musikbeilagen dieses Heftes beziehen sich auf den ersten Teil der in musik- wie theatergeschichtlicher Hinsicht gleich bemerkenswerten Kruse'schen Arbeit. Die Reihe eröffnet ein Szenenbild aus Shakespeare's „Heinrich IV" in der Darstellung des Londoner Red Bull-Theaters vom Jahre 1606; im Vordergrund sehen wir den trinkfesten, ehrenwerten Sir John Falstaff, wie er gravitätisch aus der Hand der Frau Hurtig, der würdigen Wirtin der Schenke in Eastcheap, seinen gewohnten Morgentrunk entgegennimmt. Es folgen zwei Porträts des Komponisten der ersten deutschen den Falstaff-Stoff behandelnden Oper, Peter Ritter, nach seltenen Lithographieen von Ch. Heckel und A. Hatzfeld. Ihnen schliessen sich vier famose Szenenbilder aus Ritters „Lustigen Weibern" an, über die wir den Leser die ausführliche Erklärung auf S. 71 f. nachzulesen bitten. Auch über die ersten Sängerinnen der Ritterschen Oper, Manon Müller und Josepha Beck, findet der Leser auf S. 68 Verschiedenes mitgeteilt. Die hervorragende Bedeutung der letztgenannten erhellt auch aus einem Artikel in Schillings Universal-Lexikon der Tonkunst (1835), in dem es u. a. heisst: „Sie war eine Schülerin der berühmten Madame Wendling, bildete sich dann am Theater in Mannheim weiter aus und wurde seit jenem Jahre 1788, in welchem sie zuerst in den Besitz der ersten Singpartieen kam, wirklich der Gegenstand der allgemeinsten Achtung und Bewunderung". Ihre Zeitgenossen schätzten sie besonders als Mozart-Sängerin. Das folgende Faksimile gibt die Anfangstakte des Duetts zwischen Falstaff und Wallauf-Fluth aus den „Lustigen Weibern" von Dittersdorf wieder. Der Einheitlichkeit des Charakters unserer Kunstbeilagen wegen fügen wir heute gleich eine Illustration zu Salieri's „Falstaff" bei, der in der Fortsetzung der Kruse'schen Arbeit behandelt werden wird: die Titelvignette des Klavierauszugs, Falstaff und seine Partnerin Mrs. Ford darstellend. Die umfangreiche Musikbeilage bringt die Terzettszene des Finale zwischen Falstaff und den beiden Frauen nach dem Römerschen Libretto in den Kompositionen von Ritter und Dittersdorf. Unsern Lesern bietet sich dadurch die Möglichkeit äusserst interessanter musikgeschichtlicher Vergleiche mit der Gestaltung desselben Auftritts bei Salieri, Nicolai und Verdi.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



SZENENBILD AUS SHAKESPEARES „HEINRICH IV“ VON DER AUFFÜHRUNG IM LONDONER RED ○ ○ ○ BULL-THEATER 1600 ○ ○ ○



VI. 20



PETER RITTER
Nach einer Lithographie von Ch. Heckel



VI. 20



PETER RITTER
Nach einer Lithographie von A. Hatzfeld



VI. 20



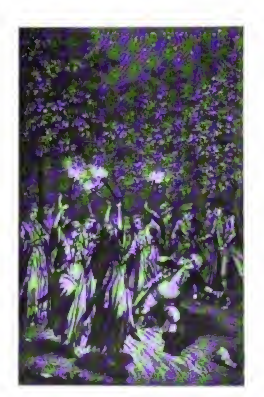
1.



3.



2.



4.





VI. 20

VIER SZENENBILDER AUS DER OPER „DIE LUSTIGEN WEIBER“ VON PETER RITTER (1794)



MANON MÜLLER
geb. Boudet



JOSEPHA BECK
geb. Scheeffer

DIE ERSTEN SÄNGERINNEN DER „LUSTIGEN WEIBER“ VON PETER RITTER
IN MANNHEIM 1794



VI. 20



FALSTAFF UND MRS. FORD IN SALIERI'S „FALSTAFF“
Titelvignette des Klavierauszugs



VI. 20

Anfang des letzten Finale des Singspiels

DIE LUSTIGEN WEIBER

von **Georg Christian Römer** (nach Shakespeare)

in den Kompositionen

von

Peter Ritter

(1794)

und

Karl von Dittersdorf

(1796)

Musikbeilage zu der Abhandlung: „Falstaff" und „Die lustigen Weiber" in vier Jahrhunderten von **Georg Richard Kruse**



„Die lustigen Weiber“

von Peter Ritter

Anfang des letzten Finale




mei - ne Schö - ne! O wie ich nach dir mich seh-ne! Schaurig dunkel ists zwar
hier, doch die Augen leuchten mir die in dei - nem Kopf sich drehn, die in dei - nem Kopf sich
MAD. WALLAUF
FALSTAFF
drehn. Lieber ich muss dir ge-stehen, dass wir nicht al - lein hier sind. Wer ist hier? O sag ge-
MAD. WALLAUF
FALSTAFF
schwind! Auch Frau Ru-thal ist ge - kommen, teil zu nehmen an der Lust. Da durch wird dir nichts be -
Andante
nom-men, du nur lebst in dieser Brust. Glück-lich ha-ben wir er - reicht den ge -
MAD. WALLAUF
MAD. RUTHAL
wünschten Au-gen-blick, al - le Lauscher sind ver-scheucht, und voll - endt ist unser Glück. Glücklich
ha-ben wir er - reicht den ge - wünsch-ten Au-gen-blick, bald wird sei-ne Freud' ver -


scheucht und voll - en - det un - ser Glück. Glück - lich ha - ben wir er -
Glück - lich ha - ben wir er -
reicht den ge - wünschten Au - gen - blick, bald wird sei - ne Freud' ver-
reicht, glücklich ha - ben wir er - reicht den gewünschten Au - gen - blick, al - le Lauscher sind ver-
scheucht und voll - en - det un - ser Glück. Bald wird sei - ne Freud' ver - scheucht und voll-
scheucht und voll - end't ist un - ser Glück. Al - le Lau - scher sind ver - scheucht, und voll-
en - det un - ser Glück, und voll - en - det un - ser Glück.
end't ist un ser Glück, und voll - end't ist un - ser Glück. Nun zer - le - get mich in
Tei - le, je - de neh - me ei - ne Keu - le; eu - re Männer sol - len ha - ben mei - ne Hör - ner statt der
Ga - ben die ge - hö - ren solchen To - ren ihnen ha - be ich's ge - schworen.
Allegro
D moll

„Die lustigen Weiber"

von Karl von Dittersdorf

Anfang des letzten Finale




Hörner setz-te dir die Lie - be, jetzt em-pfind'ich gleiche Trie - be. Hörner setzte dir die
Lie - be, jetzt empfind'ich gleiche Trie - be. Ha! man kommt!
Allegro
MAD. WALLAUF
FALSTAFF. MAD. WALLAUF
Halt! halt! Wer da? Ich, Herr Ritter, ich bin da. Wer da? Ich, ich, Herr Ritter, bin da.
FALSTAFF
Sei — ge-grü-sset, mei - ne Schö-ne, o, wie ich — nach dir mich seh-ne! Schaurig
dun-kel ist es hier, schau-rig ist es hier, doch die Au-gen leuchten mir, die in
dei-nem Kopf sich dre - hen, die Au-gen leuch-ten mir, die in dei-nem Kopf sich


MAD. WALLAUF
FALSTAFF
drehn Lie-ber ich muss dir ge - stehen,dass wir nicht al-lein hier sind. Wer ist hier? sag ge-
MAD. WALLAUF
FALSTAFF
schwind Auch Frau Ru-thal ist ge-kommen, teil-zu-neh-men an der Lust. Da durch wird dir nichts be-
nommen, du nur lebst in meiner Brust. Dir wird ja nichts be - nommen, du nur lebst in meiner
Brust. Glücklich haben wir er-reicht den gewünschten Au-genblick, al-le
MAD. WALLAUF
MAD. RUTHAL
Glücklich ha-ben wir er-reicht den ge-
Lauscher sind verscheucht, und vollend't ist un - ser Glück. Glücklich ha-ben wir er-reicht den ge-



Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

EINE SEITE AUS DER PARTITUR VON DITTERSDORFS „DIE LUSTIGEN WEIBER“
DUETT ZWISCHEN RITTER FALSTAFF UND HERRN WALLAUF-FLUTH



DIE MUSIK
Jeder Künstler sollte vor allem das Studium der Alten betreiben, ihre Sprache erlernen, die zwar viele Dialekte hatte, im Grunde aber doch nur eine war — allen gleich verständlich: die Sprache der Schönheit.
Franz von Lenbach
VI. JAHR 1906/1907 HEFT 21
Erstes Augustheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



DAS GRENZGEBIET DER MUSIK UND POESIE

EIN KUNSTWISSENSCHAFTLICHER VERSUCH

von Dr. Anton Reichel-Athen

Auch dem flüchtigen Betrachter wird es nicht entgehen, dass das gesamte Kunstschaffen unserer Zeit durch ein kräftiges Ringen nach neuen Formen und neuen Ausdrucksmitteln gekennzeichnet ist. Neue seelische Werte werden entdeckt, und die Differenzierung der Gefühlsnuancen, wie sie bis vor kurzem noch undenkbar war, führt zu neuen Formen; Hand in Hand geht damit eine Steigerung der technischen Errungenschaften, die auf allen Gebieten das moderne Leben charakterisiert. Doch wird eine unwillkürlich auffallende einheitliche, nach einer ganz bestimmten Richtung gehende Betätigung kaum bemerkbar sein, wie es auch kaum möglich sein wird, eine überragende Persönlichkeit mit Sicherheit zu bezeichnen; im Gegenteil, man kann bald gewahr werden, dass verschiedene künstlerisch hochbedeutende Meister in den verschiedensten Richtungen schöpferisch tätig sind, und dass sich um jeden dieser eine mehr oder minder grosse Anzahl Künstler bewusst oder unbewusst gesellt, die denselben Idealen huldigen. Die einen sehen wir in ihrer Produktion an die alten Meister anknüpfen und die von diesen geschaffenen Formen strenge beibehalten; andere suchen die Schätze von Volksmusik der künstlerischen Produktion nutzbar zu machen; wieder andere gehen ganz neue Wege, begeistern sich an Dichtung und poetischer Philosophie und versuchen, die poetische Stimmung musikalisch zum Ausdruck zu bringen.

Es wäre leicht, Namen zu nennen und den genannten Richtungen weitere hinzuzufügen. Die ganze Erscheinung kurzer Hand einen Kampf der Jungen gegen die Alten zu nennen, wird kaum angehen, wenn sich auch nicht selten eine gewichtige Stimme vernehmen lässt und auf die Abtrünnigen den Bannstrahl schleudert.

Der ausserhalb der Bewegung stehende Laie, „der nichts weiss von der Tabulatur“, hat gegenüber den Fachleuten, die im Streit der Ideale und Theorieen befangen sind, den Vorzug, dass er den Erscheinungen unbefangener gegenübersteht als der Fachmann, der vor lauter Theorieen zuweilen leider das lebendige Fühlen verloren, zuweilen nie besessen hat.

Der Laie geniesst unbefangen Beethovens „Neunte“, „Tristan und Isolde“ oder Strauss' „Salome“ so gut, als ihn ein einfaches Quartett

Mozarts begeistert; der böse Kunstrichter aber zieht seine Stirn kraus zu so frevelhaftem Beginnen und ahndet es als Entheiligung der allein seligmachenden Kunst, wenn wir „Salome“ und „Matthäuspassion“ auch nur wagen, in einem Atem auszusprechen. Ist es denn so schwer zu denken, dass beide Meister aus tiefster innerer künstlerischer Nötigung ihre Schöpfungen entstehen liessen?

Säuberlich geschieden, wird die absolute Musik der Programmusik gegenüber gestellt, das Musikdrama von der heiteren Oper getrennt; ja, für manche moderne Erscheinung weiss man gar nicht recht, in welche Rubrik sie wohl zu bringen sei, und wehe dem Kunstwerk, für das noch kein Schlagwort geprägt ist. Streit entbrennt, und subjektive Urteile dogmatisieren die Kritik.

Wie wenig aber gerade das subjektive Urteil in künstlerischen Streitfragen taugt, zeigt jede Phase der Kunstentwicklung aller Zeiten; dass gerade darin noch stets gesündigt wird, muss als traurige Tatsache konstatiert werden. Das Gefallen oder Nichtgefallen eines Einzelnen kann doch nie und nimmer über den wirklichen Wert Aufschluss geben.

Wer heute einen gotischen Dom bewundert, bedenkt wohl selten, dass das Wort, das die ganze grosse Kunstepoche charakterisiert, als Schmähwort geprägt wurde von den Trägern der „neuen Kunst“ in Italien, den Meistern der Renaissance, die ihrem subjektiven Geschmack für die „ars barbarica gotica“ Ausdruck verliehen; und nennt man heute eine künstlerische Bewegung „Zopf“, so erinnere man sich einmal der liebenswürdigen Bedeutung des Worts! Subjektive Urteile haben die Bezeichnungen geschaffen, die heute, ohne dass man des schmähenden Sinnes mehr gedenkt, zur Bezeichnung bestimmter künstlerischer Erscheinungen dienen, Erscheinungen, die als bestimmte Stile geradezu typisch geworden sind.

Das gute Recht, eine unsympathische künstlerische Bewegung abzulehnen, kann man füglich niemandem verwehren, doch wird man sich hüten müssen, aus solchen Urteilen Konsequenzen zu ziehen.

Unwillkürlich drängt sich darum die Frage auf, ob es überhaupt ein Mittel gibt, das uns zu einem sicheren Werturteil in künstlerischen Dingen befähigt? Trotz unserer kritikfreudigen Zeit muss diese Frage unbedingt verneint werden. Ein absolutes Mass in künstlerischen Dingen gibt es nicht, und wir sollen deshalb uns bescheiden lernen. Das letzte Wort wird stets die Zeit sprechen. —

Die musikalische Produktion unserer Tage zeigt so verschiedene Physiognomieen, dass es kaum zu verargen ist, wenn viele nicht mehr wissen, welcher wohl der rechte Weg sei; denn es scheint kaum denkbar, dass, wenn der eine gut, der andere nicht schlecht sein sollte, so verschieden sind die Wege.

Die meist behandelte Frage ist wohl die nach der Berechtigung der Programmusik. Von den Anhängern dieser wird stets behauptet, dass Beethoven selbst sich ihrer bedient habe, dass sie zu jeder Zeit gepflegt worden sei und dass schliesslich jedes Musikstück, das irgend einen aus dem begrifflichen oder abstrakten Leben entnommenen Namen habe, wie z. B. Schumanns Klavierwerke oder Griegsche Kompositionen, dem Gebiete der Programmusik angehöre. Diesen Aufstellungen kann kaum stichhaltig widersprochen werden. Dagegen führen aber die Vertreter der absoluten Musik an, dass doch selbst Richard Wagner sich entschieden gegen die Programmusik ausgesprochen habe.

Die Programmusik — so fasst sie Wagner — sei ein Unding, da durch rein musikalische Mittel Vorgänge oder Zustände der begrifflichen Welt künstlerisch vermittelt werden sollen, Dinge, die auszudrücken einer anderen Kunstart vorbehalten sind, nicht der Musik. Damit ist wohl der Kern der Frage getroffen, und es fragt sich, ob und inwieweit dies geschieht.

Dass den einzelnen Kunstgebieten natürliche Grenzen gesteckt sind, hat bereits Lessing ausführlich auseinandergesetzt; dass die Grenzen zwischen den einzelnen Künsten aber nicht scharf gezogen werden können, geht aus den Ausführungen in Bezug auf Malerei und Poesie überzeugend hervor. Es zeigt sich vielmehr, dass sich natürliche Grenzüberschreitungen ergeben, die zu ungeahnten Wirkungen führen können, sofern sie nur den natürlichen Forderungen der betreffenden Kunstform nicht widerstreben. So wird gezeigt, dass die Malerei (im Sinne Lessings) bis zu einem bestimmten Grade erzählen, die Poesie malen kann. Wir empfinden diese Grenzüberschreitungen nicht als ungehörig, im Gegenteil: die Fähigkeit der einen Kunstart wird durch die Mischung zu neuen künstlerischen Möglichkeiten entfacht. Die „Schilderung" wird als Produkt aus Malerei und Poesie zu verstehen sein, wobei das Vorherrschen des poetischen Elements leicht erkannt werden kann, während der Malerei die Rolle des befruchtenden Bestandteils zufällt. Für das umgekehrte Verhältnis liefert manches Gemälde den Beweis.

Wie verhält sich die Musik zu dieser Erscheinung? Soll die Musik auf ihre Verbindungsfähigkeit mit anderen Kunstarten untersucht werden, muss vorerst die ganz exceptionelle Stellung der Musik gegenüber der Dichtkunst und Malerei betont werden; denn während die Malerei durchaus an materielle Mittel geknüpft ist — die Farbe kann nie ohne Form, die Form nie ohne Körperlichkeit wahrgenommen werden —, während die Poesie ausschliesslich mit Begriffen operieren muss — also stets nur auf dem Umwege des Verstandes auf das Gefühl wirken kann —, wendet sich die Musik unmittelbar — man könnte sagen als etwas völlig Immaterielles —

direkt an das Gefühl. Die Musik kann daher nicht mit Malerei und Poesie in eine Reihe gestellt werden; sie nimmt vielmehr diesen beiden Kunstarten gegenüber als wesensverschieden eine gesonderte Stellung ein. Ihre von den übrigen Künsten verschiedene, intensivere Wirkung wird aus dieser Sonderstellung zu erklären sein. Ausserdem ergibt sich aber daraus, dass sie mit der Malerei einerseits, andererseits mit der Poesie wird Verbindungen eingehen können, die anderer Art sein werden, als es die Verbindung zwischen Malerei und Poesie ist. Vereinigt sich die Musik mit einer der beiden Kunstarten, so wenden sich in beiden Fällen die Faktoren an verschiedene Aufnahme-Organe, können sich also trotz ihrer Vereinigung durchaus individuell frei entfalten. Die Vereinigung wird also eine viel weitergehende sein können, als es zwischen den beiden „materiellen" Kunstarten je sein kann.

Folgerichtig ergibt sich also eine Vereinigung a) der Musik mit der Malerei, b) der Musik mit der Poesie.

a) Durch das Eindringen des Momentes der zeitlichen Folge — des musikalischen Rhythmus — in die Kunst der körperlichen Form wird die, von der materiellen Vergänglichkeit abgesehen, zeitlose Form, die natürlich nie ohne Farbe existieren kann, aufgelöst, gelockert; die Formen kommen in Bewegung und zwar nach bestimmtem Rhythmus: es entsteht der Tanz. (Wir denken an den Tanz als freies Spiel der bewegten Form; nicht an den sogenannten Kunst-, noch weniger den Gesellschafts-Tanz, die beide mit dem Tanz nichts als den Namen gemein haben.)

b) Der Poesie inhäriert die zeitliche Folge. Durch das Eindringen der Musik gesellt sich zum Wort, dem Ausdrucke des Begriffes, der Ton: es entsteht das Lied.

Auf letzteres wollen wir uns in der weiteren Ausführung beschränken.

Als wesentlich für die Vermählung von Musik und Poesie ist aber zu erkennen, dass die rhythmisch gegliederte zeitliche Abfolge des begrifflichen Wortes gleichzeitig eine melodische Kurve durchmisst; Melodie und Begriff werden ohne Einbusse ihrer Eigenart gleich berechtigt verbunden.

Dass unser „Lied" mit der musikalischen Liedform nichts gemein hat, geht aus dieser Reflexion klar hervor. Das kleinste, wie das grösste künstlerische Gebilde, sofern es der Forderung der gleichberechtigten Verbindung entspricht, werden wir als Lied ansprechen müssen, auch dann, wenn wir gewohnt wären, es Musikdrama zu nennen. (Dass im Musikdrama noch weitere Komplikationen eintreten, soll in dieser kurzen Studie vernachlässigt werden.)

Es ist durchaus unlogisch, nur bestimmten poetischen Produkten die

Fähigkeit der Vereinigung mit Musik zuzusprechen, wenn wir einmal die Möglichkeit einer Vereinigung zugegeben haben, weil innerhalb des reichen Gebietes der Poesie dann eine bestimmte Grenze gezogen werden müsste. Man wird entgegnen, dass Wagner das bereits getan habe, da er sagte, nur das poetische Erzeugnis, das rein menschliche Ideen zum Ausdruck bringe, sei befähigt zur Vermählung mit der Musik. Das ist zuzugeben; doch muss dazugefügt werden, dass das Reinmenschliche innerhalb der Poesie doch an keine Form gebunden ist; es kann im unscheinbarsten Vierzeiler ebenso zum Ausdruck kommen wie im umfangreichen Drama. Die Scheidung ist aber durchaus inhaltlich, nie formell gemeint; überdies wird man zugestehen müssen, dass das „Reinmenschliche", auf das sich „moderne Wagnerianer" zuweilen gerne stützen, um anderen die künstlerische Berechtigung ihrer Schöpfungen abzusprechen, ein recht weiter Begriff ist. In den Stoffen, die Wagner behandelte, sehen wir jetzt überzeugt das Reinmenschliche — weil ein Genie es uns zeigte. Wenn wir heute manche Themata als für die Vereinigung mit Musik ungeeignet zu erkennen glauben, so müssen wir stets bedenken, dass ein genialer Könner vielleicht gerade diesem Thema eine Seite abgewinnen kann, die allen musikalischen Forderungen entspricht. Man erinnere sich doch daran, dass man es allgemein für unmöglich hielt, einen Stoff wie den der „Meistersinger" zu komponieren, als Wagner die Dichtung bekannt gemacht hatte. Man kann dies heute kaum mehr verstehen, da uns eben ein Genie zeigte, wie es sein musste.

Sprechen wir also von Vereinigung der Musik mit der Poesie, so haben wir keine Veranlassung, nur an bestimmte poetische Erzeugnisse zu denken; das ganze umfassende Gebiet der Dichtung kann eine Vermählung mit Musik eingehen. Die Tat Wagners war es, dass er die letzten Konsequenzen einer solchen Vereinigung gezogen hat. Deshalb aber zu glauben, dass der Poesie als solcher, sowie der Musik, unabhängig von der Poesie, zu leisten nichts mehr erübrige, ist theoretisch durchaus unlogisch — wie sich aus dem oben Gesagten ergibt —, als auch durch die Facta widerlegt.

Als wir vom Liede als einer Vereinigung von Dichtkunst und Musik sprachen, wurde betont, dass die Verbindung eine ebenmässige sei; gleichberechtigt durchdringen sich beide Elemente. Damit wurde aber nur ein Fall der vielen Möglichkeiten der Verbindung herausgegriffen, und zwar eben jener, der, wenn man so sagen darf, in der Mitte zwischen absoluter Musik und absoluter Poesie liegend gedacht werden kann; deshalb scheint er eine besondere Stellung einzunehmen. Die Verbindungsmöglichkeiten sind damit aber, wie leicht einzusehen, nicht erschöpft. Ist die genannte Verbindung durch die gleichwertige Vereinigung der beiden Faktoren als ein nur einmal denkbarer Typus charakterisiert, so sind alle anderen



Verbindungen keiner numerischen Beschränkung unterworfen; sie sind ungezählt, und es ist ihre auch nur annähernde Bestimmung unmöglich. Eines ist nur mit Sicherheit zu sagen; es muss eine Gruppe A solcher Verbindungen geben, in der die Musik gegen die Poesie vorherrscht: — alle Verbindungsnüancen vom Liede bis zur absoluten Musik -- und eine Gruppe B, in der das umgekehrte Verhältnis statt hat: — alle Möglichkeiten vom Liede bis zur absoluten Poesie.

Welchen Gewinn bedeutet diese theoretische Erkenntnis? Einige Beispiele mögen zur Verdeutlichung herangezogen werden.

Gruppe A: Das begriffliche Moment der Poesie — das Wort — tritt gegenüber der Musik zurück und räumt letzter einen breiteren Raum ein; die Poesie beschränkt sich auf ein mehr oder weniger intensives Betonen bestimmter allgemein-poetischer Vorstellungen, Empfindungen, Gefühle; die Musik entfaltet sich im Sinne dieser poetischen Anregung, der Intensität dieser Anregung entsprechend.

Eine schöpferisch begabte künstlerische Persönlichkeit, bei der sich alle Eindrücke, der Natur sowohl als auch der Kunst, in musikalische Gefühle auslösen, deren Ausdrucksmittel eben die der Tonkunst sind, begeistert sich an einer Dichtung. Die durch diese Dichtung ausgelösten Gefühle verdichten sich in ihm zu Musik. Ein konkretes Beispiel möge den Vorgang verdeutlichen. Die Dichtung sei Shakespeare's „König Lear"; der Tonkünstler wird durch diese Dichtung angeregt, wie man landläufig zu sagen pflegt, zu einer Komposition, z. B. einer Ouverture zum „König Lear". Er hält die musikalische Form der Ouverture durchaus fest. Sind wir berechtigt, dieses Werk absolute Musik zu nennen?

Gewiss nicht; denn ohne die Einwirkung der Dichtung wäre die Komposition nicht zustande gekommen. Den Vorgang eine blosse Anregung zu nennen, ist desgleichen nicht möglich, denn die Dichtung war mehr als Anregung; sie gab charakteristische, ihr eigentümliche Gefühlskomplexe ab, die der musikalischen Erfindung eine bestimmte Richtung verliehen.

Es sei an Werke erinnert, die gern der absoluten Musik zugesellt werden: Liszts Faustsymphonie, das Tristan-Vorspiel u. a. Der poetische Bestandteil dieser Werke ist klar erkennbar; aber auch der Unterschied der genannten Werke vom Liede ist durchaus einleuchtend, da das Wort, der Träger des Begriffes, zurückgetreten ist. Die genannten Tongebilde aber absolute Musik zu nennen, ist unmöglich, da das poetische Element noch wohl erkennbar ist und überdies vom Tondichter als auch vom Hörer ohne weiteres zugegeben wird, da der Name des Werkes so gewählt ist, dass er die Brücke bildet, den Hörer in einen vom Tondichter gewollten poetischen Gedankenkreis einzuführen.

Nennt ein Tonkünstler seine Komposition z. B. „Am Abend" oder

„Träumerei“ oder dgl., so ist dies eine poetische Anregung, die sich von den früher genannten nur durch ihre Intensität, nicht prinzipiell, unterscheidet; d. h. das Tonstück wird nach unserer Theorie der absoluten Musik relativ näher stehen als die früher genannten Kompositionen.

Es muss aber auch zugegeben werden, dass es möglich ist, dass das poetische Element noch stärker in den Vordergrund tritt, als es z. B. in der Faustsymphonie der Fall ist, dass aber trotzdem die Grenze, die durch das Lied gezogen ist, nicht überschritten wird. „Till Eulenspiegel“ oder „Zarathustra“, manche Partieen aus Beethovens „Neunter“ werden angeführt werden können; es sind die letzten Stationen vor dem Eintreten des Begriffes durch das Wort. Beethoven wagte bekanntlich auch diesen Schritt innerhalb einer geschlossenen symphonischen Form.

Wir versuchten aus dem Anfange, der Mitte und dem Ende der langen Reihe von Verbindungsmöglichkeiten, die wir in der Gruppe A vereinigten, Beispiele herauszugreifen, und sahen uns gezwungen, manche Werke ganz anders zu gruppieren, als es von den Kunstrichtern gern geschieht. Schumanns „Träumerei“ kommt neben Strauss' „Heldenleben“ und Griegs „Zug der Zwerge“ neben Beethovens „Eroica“ zu stehen: Werke der sogenannten Programmusik stehen neben bescheidenen Werken musikalischer Kleinkunst und grosszügigen Symphoniesätzen.

Die landläufige Terminologie, durchaus willkürlich und subjektiv, musste fallen, da sie eine Scheidung innerhalb einer Reihe homogener Glieder anstrebte, deren Grenzen durchaus ineinander fliessen.

Die ganze Gruppe A sei aus praktischen Gründen „Programmusik“ genannt; es seien darunter alle Verbindungsmöglichkeiten von Musik und Poesie verstanden von der absoluten Musik bis zum Liede.

Was ist aber absolute Musik? Die theoretische Antwort lautet einfach: alle Möglichkeiten des rhythmischen Spiels der Töne. Wie schwer diese Frage aber in der Praxis zu beantworten ist, ergibt sich aus der Erkenntnis, dass es fast in den meisten Fällen unmöglich ist, mit Sicherheit zu sagen, ob ein poetisches Moment noch tätig war oder nicht; die Grenzen fliessen eben auch hier ineinander. Um einige Beispiele, die vielleicht am ehesten den Forderungen der absoluten Musik entsprechen, zu nennen, seien einzelne Fugen Bachs oder manche Tanzstücke genannt. Wer würde sich aber vermessen zu entscheiden, ob den Künstler poetische Gefühle noch bestimmten oder nicht, um so mehr, als dies oft ganz unbewusst geschehen kann?

Gruppe B: Der Begriff, gegeben durch das Wort, überwiegt; das musikalische Element tritt dementsprechend zurück; dem Verstande fällt als Aufnahmeorgan für das Kunstwerk die Hauptrolle zu, während die Musik — durchaus selbständig, aber im engsten Anschluss an das

Wort — einen allgemein gestimmten Untergrund für das Wort bildet oder durch musikalische Erinnerungsbilder gleichzeitig mit dem Worte kontrastierende oder mit anderen Gedankenreihen verbindende Gefühle auslöst.

Ein Blick auf die moderne Liedkomposition — man erinnere sich an manches prächtige Stück Wolfs oder Strauss' u. a. — lässt erkennen, dass gegenüber älteren Kompositionen die melodische Linie der Singstimme zugunsten einer sinngemässen Deklamation zurücktritt, während die instrumentale Begleitung einen einheitlichen musikalischen Untergrund bildet für das durch das Wort zum Ausdruck kommende, am Begrifflichen haftende Gefühlsmoment. Der ganze Bau des Kunstwerkes scheint darauf angelegt zu sein, dass die durch den Verstand aufzunehmende Dichtung in den Vordergrund trete.

Würde diese Eigentümlichkeit einmal erkannt, so könnte es kaum Schwierigkeiten bereiten, auch in älteren Kompositionen einzelne Stellen und ganze Partieen zu entdecken, die dasselbe Prinzip erkennen lassen. Manche Ballade Loewes wird als Beispiel herangezogen werden können. Wenden wir unseren Blick nach Italien, dem Lande, wo stets die schöne Linie, auch in der Führung der melodischen Linie, als das erstrebenswerteste Ziel angesehen wurde, so sehen wir, wie dort die Künstler eine scheinbar durchaus unmusikalische Lösung finden, wenn sie sich vor das Problem gestellt sehen, die Deutlichkeit des Wortes trotz der Wiedergabe des Wortes durch den Gesang zu wahren: das Rezitativ. Die melodische Linie der Singstimme ist kaum mehr wesentlich, da sie sich auf wenige Töne beschränkt und scheint durch ihre Monotonie die Verständlichkeit des Wortes oft mehr zu hemmen als zu fördern, ohne dafür musikalisch zu entschädigen. So zog man es wohl zuweilen vor, die Singstimme ganz wegfallen zu lassen und das gesprochene Wort direkt mit instrumentaler Musik zu verbinden. Es ergibt sich das Melodrama. Es steht an der äussersten Grenze der langen Reihe von Verbindungen zwischen Musik und Poesie, in denen die Poesie vorherrscht, und rückt nahe an die absolute Poesie heran.

Bedenkt man die oft aufgeworfene Streitfrage über die Berechtigung des Melodrams, deren Beantwortung vielfach verneinend ausgefallen ist, in der letzten Zeit aber angesichts grösserer und erfolgreicherer Pflege dieser Kunstform (ich erinnere an Strauss' „Enoch Arden" u. a.) wieder mehr zugunsten dieser entschieden zu werden scheint, so glauben wir durch unsere Theorie eine sichere Basis gewonnen zu haben zur endgültigen Entscheidung der Frage. Das Melodram schliesst sich durchaus logisch an — und in eine grosse Gruppe von Kompositionsmöglichkeiten, die wir eben untersuchten. Die sich ganz von selbst ergebende Lösung des Problems,

die kaum eine Schwierigkeit offen lässt, erscheint uns auch als sicherster Beweis für die Richtigkeit unserer theoretischen Erörterungen.

Da die dieser Gruppe zukommenden Eigentümlichkeiten im sogen. Melodram am klarsten zum Ausdrucke kommen, sei im folgenden die ganze Gruppe — vom Lied bis zur Poesie — Melodram benannt.

Bei der analogen Stelle unserer Untersuchung stiessen wir früher auf die Frage: was ist absolute Musik? Die Beantwortung fiel nicht leicht. Folgerichtig tritt jetzt die Frage an uns heran: wo beginnt die absolute Poesie?

Diese Frage scheint ihre Lösung ohne weiteres zu finden; der Wegfall der Musik kennzeichnet zur Genüge ein rein poetisches Kunstwerk. So möchte man wohl glauben. Bedenkt man aber, dass Musik aus zwei Faktoren besteht, Ton und Rhythmus, werden doch vielleicht Bedenken entstehen können, ob die gegebene Erklärung durchaus stichhaltig ist.

Lesen wir ein wissenschaftliches Buch, eine Tageszeitung, so werden wir kaum in die Versuchung kommen, diese Werke als rein poetische zu bezeichnen; denn das sachlich Begriffliche wird in einzelnen derart vorherrschen, dass wir gar nicht geneigt sind, die Erzeugnisse poetisch zu nennen. Ein Roman, eine Novelle wird unsere Phantasie auf dem Umwege des Verstandes künstlerisch anregen können, ohne dass wir deshalb im entferntesten eine musikalische Anregung wahrnehmen können. Lesen wir aber ein Drama Schillers, so werden wir bei ganz unbefangenem Urteil zuweilen gestehen müssen, dass uns nicht so sehr der Inhalt (Gegenstand) in erster Linie zu fesseln vermag, als dass uns die Schönheit der Sprache begeistert. Oder, versuchen wir den abstrakten Gedanken, der in einem lyrischen Gedichte steckt, in dürren Worten auszusprechen, so kommen wir meist in rechte Verlegenheit; das Gebilde zerflattert, nichts bleibt von dem, was uns das Gedicht wertvoll machte. Es muss also in beiden Fällen neben dem begrifflichen Momente noch ein anderer integrierender Bestandteil bei der Schöpfung des Kunstwerks tätig gewesen sein. Dieser Bestandteil lässt sich auch ohne weiteres konstatieren: es ist der Rhythmus, eines der integrierenden Elemente der Musik.

Das Übergreifen des musikalischen Elementes in das Bereich der Poesie vollzieht sich also in der Form des Rhythmus, der eine musikalische Gliederung der Wortfolge bedingt; die Möglichkeiten sind naturgemäss wieder ungezählte. Als wesentliche Tatsache sei nur hervorgehoben, dass die Grenze zwischen Melodram und Poesie analog der Grenze zwischen absoluter Musik und Programmusik keine feste ist.

Fassen wir unsere Erörterungen kurz zusammen, so ergibt sich folgende Aufstellung:

Begriff — Melodram — Lied — Programmusik — Ton.

Es sei ganz kurz erwähnt, dass damit die Kreuzungen der Ausdrucksformen nicht erschöpft sind; Musik und Poesie wurden einzig in Erwägung gezogen; mit dem Hinzutreten der bildenden Kunst ergeben sich natürlich zahlreiche neue Möglichkeiten, die einer eingehenden Untersuchung vorbehalten bleiben.

Die eben angestellten theoretischen Untersuchungen zeigen auf einem eng umschriebenen Gebiete, wie hinfällig die landläufige Bezeichnung, Bewertung und Klassifizierung von Kunstwerken ist. Die Spezialisierung, die das ganze moderne Leben beherrscht, hat auch in künstlerischen Dingen Fuss gefasst, nicht zu Nutz und Frommen der Kunst. Man verwechselt Kunst mit Technik, wohl das grösste Vergehen unserer Zeit in künstlerischen Dingen, und will dem Künstler Lehren geben, statt sie von ihm zu nehmen.

Die Welt, die sich im Geiste eines begnadeten Künstlers spiegelt und nach Ausdruck ringt, kann nur eine Einheit sein, und als solche zum Ausdruck kommen. Die Ausdrucksformen werden sich wohl nach der Individualität des Künstlers richten, können aber, seien sie diese oder jene, nie das Kunstwerk als solches bestimmen; sie werden stets Mittel zum Zwecke bleiben.

Vollends muss die Annahme, dass die auf Grund technischer Erfahrung gemachte Scheidung der einzelnen „Kunstarten" eine durch Wesensverschiedenheit bedingte sei, fallen. Es gibt nur eine Kunst!

Wer aber ein Kunstwerk auf seinen Wert prüfen will, der suche dem Künstler entgegenzukommen und aus dem Werke zu ergründen, welche Idee zum Ausdruck gebracht werden soll, und frage dann: wie ist's dem Künstler gelungen, dieser Idee sinnfällige Gestalt zu geben?

Dies ist wohl der einzige Weg, einem Kunstwerke gerecht zu werden; das letzte Urteil spricht die Zeit.



CARL ADOLF LORENZ

ZU SEINEM 70. GEBURTSTAGE DEM 13. AUGUST 1907

von Erich Müller-Frankfurt a. M.



An der bedauerlichen Tatsache, dass das Oratorium heute das von den Komponisten am wenigsten betretene Gebiet der Musik geworden ist, trägt zum grossen Teile der Geschmack unseres Zeitalters die Schuld. Wohl geben unsere Chorvereine sich alle Mühe, dem Oratorium den ihm gebührenden Platz im Konzertsaal zu erhalten; aber der aufmerksame Beobachter wird sich des Gefühls nicht erwehren können, dass dieser Kompositionsgattung nicht mehr das Interesse entgegengebracht wird, das es verdient. Immerhin wird es niemals dahin kommen, dass das Oratorium gänzlich aus dem musikalischen Leben verschwindet — solange man verständnisvoll für die Werke unserer Altmeister Bach, Händel, Haydn genannt werden will.

Zu den auf dem Gebiete des Oratoriums erfolgreichsten Komponisten der neueren Zeit gehört Professor Dr. phil. Carl Adolf Lorenz, der Amtsnachfolger Carl Loewes in Stettin, der als städtischer und königlicher Musikdirektor und als Leiter eines vor vierzig Jahren von ihm gegründeten grossen Chorvereins sich um die Musikpflege in Stadt und Provinz hervorragend verdient und beliebt gemacht hat und dessen Name über die Grenzen des Reiches hinaus ein hochgeachteter ist. So seien seinem Leben und Schaffen diese Zeilen zum siebenzigsten Geburtstage gewidmet.

Lorenz wurde am 13. August 1837 in Köslin in Pommern, wo sein Vater als Justizrat lebte, geboren. Sein Grossvater war ein theoretisch fein gebildeter Musiker, sein Urgrossvater ebenfalls Tonkünstler. In übergrosser Bescheidenheit und Zurückhaltung verstanden aber beide, die Kinder ihrer Muse so geschickt unter den Scheffel zu stellen, dass sie der Öffentlichkeit so gut wie gar nicht bekannt geworden sind. Von dieser gerade in unserer Zeit für einen Künstler nicht immer vorteilhaften Bescheidenheit hat Lorenz ein gut Teil geerbt; und so hat es lange gedauert, bis seine Tonschöpfungen ausserhalb seiner Wirkungsstätte zur Aufführung kamen.

Auf dem Königlichen Marienstifts-Gymnasium in Stettin, zu dessen Schülern Männer wie Rob. Grassmann, Ed. Böhmer, Franz Kern, Franz Kugler, Gustav v. Schönberg, Otto Gierke, Hans Prutz, Anton Dohrn,

Wilh. Studemund, Jul. Lessing, Hans Hoffmann, Rich. Pietschmann, Konrad Telmann zählten und an dem u. a. Hasselbach, J. G. Grassmann, Ludw. Giesebrecht, Carl Loewe, C. G. Scheibert, Fr. Calv, Carl Peter, Franz Kern lehrten, bestand Lorenz Michaelis 1857 das Abiturienten-Examen mit der Befreiung von der mündlichen Prüfung. Vom Schulrat wurde ihm bei dieser Gelegenheit eine Dichtung Ludwig Giesebrechts überreicht, die Lorenz vertonen musste und die der Schülerchor zur Feier des 25 jährigen Bestehens des Schülergesangvereins vortrug. Lorenz bezog sodann die Berliner Universität, an der er sich bei der philosophischen Fakultät immatrikulieren liess. In seinem nunmehr beginnenden Studium der Musik war er Schüler Siegfried Wilhelm Dehns und Friedrich Kiels, der damals gesuchtesten Lehrer der Musiktheorie. Der von Lorenz mit einigen musikalischen Komilitonen in dieser Zeit begründete „Beethoven-Verein" spielte vier Jahre lang eine Rolle im Berliner Universitätsleben. Zum fünfzigjährigen Jubiläum der Universität (10. August 1858) wurde Lorenz mit der Komposition einer Kantate beauftragt, die beim Festaktus zur Aufführung kam und deren Druckkosten die Universität übernahm. Einige Jahre später (1861) promovierte er zum Doktor philosophiae mit einer „Die Katharsis des Aristoteles in seiner Definition der Tragödie" behandelnden Dissertation. Nach vorübergehender Tätigkeit als Leiter des v. Meixnerschen Gesangvereins und dann, von 1864 ab, als Dirigent des Stralsunder Musikvereins folgte Lorenz 1866 dem Rufe des Magistrates von Stettin als Nachfolger Carl Loewes. Dieser schied aus seinem mehr denn vier Jahrzehnte bekleideten Amt als Organist der Jakobikirche, die, seinem letzten Willen entsprechend, seit seinem Tode (1869) das Herz des grossen Balladenkomponisten als kostbarstes Kleinod, eingemauert in einem Pfeiler nahe der ihm so lieb und vertraut gewesenen Orgel, wohl behütet. Loewe siedelte nach Kiel über, wo ihm nur wenige, durch körperliche Leiden und Schicksalsschläge getrübte Lebensjahre beschieden waren. Seit jenem Jahre 1866 sehen wir Lorenz in seinem Amt als Organist, städtischer Musikdirektor und Gymnasial-Gesanglehrer in der alten Hansestadt Stettin, und immer noch in voller Rüstigkeit, an der Spitze des von ihm begründeten, jetzt über 400 aktive Mitglieder zählenden Stettiner Musikvereins. Ausserdem ist er Dirigent des Sängerbundes des Stettiner Lehrervereins. Ungeachtet dieser angestrengten Tätigkeit findet noch der Komponist Zeit und Musse, sich zu betätigen, wie wir im nachstehenden sehen werden.

Von den Lorenzschen Kompositionen sind in erster Linie seine bei Schlesinger in Berlin erschienenen fünf Oratorien zu nennen:

„Otto der Grosse" (op. 20), Kaiser Wilhelm I. zugeeignet, behandelt den Zwist König Ottos mit seinem Sohne Ludolf. Dieses Werk

wurde sogar in der französischen Schweiz in französischer Sprache aufgeführt, obgleich in der Dichtung von Konrad Telmann Deutschlands Grösse verherrlicht wird.

„Winfried" (op. 30), dramatische Dichtung von F. Herbst, führt uns die bekannte Episode vor Augen, wie Winfried den Hessen die Lehre des Christentums bringt und mit eigener Hand jene dem Wotan geweihte Eiche fällt, infolgedessen das Volk sich scharenweise taufen lässt.

„Krösus" (op. 35), gleichfalls Dichtung von F. Herbst, das tragische Schicksal des reichen Lydierfürsten vorstellend, fand im Gürzenich in Köln unter Franz Wüllners Leitung (1893), sowie in Breslau, Altona, Münster und Stettin eine glänzende Aufnahme.

„Die Jungfrau von Orleans" (op. 44), die vor zehn Jahren ihre Uraufführung in Stettin erlebte, ist das erfolgreichste der Lorenzschen Chorwerke. An einigen Orten, wie Stettin, Hildesheim, Stralsund, Görlitz, gefiel das, Franz Wüllner gewidmete und von diesem im fünften Gürzenich-Konzert, am 20. Dezember 1898, aufgeführte Werk so, dass es bald wiederholt werden musste.

Die Passionskantate „Golgatha" (op. 65), Dichtung von C. Lülmann, wurde zum ersten Male am 27. November 1902 in Stettin aufgeführt. Dieses stimmungsreiche, erhebende Werk wurde von der gesamten Kritik für eine sehr wertvolle Bereicherung der Chorliteratur erklärt, die allen Anspruch darauf hat, in den Konzertsälen und Kirchen heimisch zu werden. Auch hier offenbart Lorenz — wir zitieren eine Rezension der Kölnischen Zeitung über eine Aufführung der Kantate in Rheydt — bei aller Kühnheit der Stimmenführung den Meister feiner Harmonisierungskunst, und die kraftvolle Polyphonie gestattet in ihrer bezwingenden Wirkung den ehrenvollen Vergleich mit den klassischen Vorbildern. Noch besonders hervorzuheben ist, dass in der Instrumentalkomposition Lorenz der wünschenswerte Kompromiss zwischen dem alten Oratorienstil und einer neueren Art bestens geglückt ist.

Nicht unerwähnt wollen wir lassen, dass Lorenz vor kurzem ein neues Chorwerk, „Das Licht", vollendet hat, dessen Uraufführung für November dieses Jahres in Stettin zu erwarten ist.

Alle diese Chorwerke beweisen, dass Lorenz mit der Gewandtheit und Leichtigkeit eines trefflich geschulten Musikers von reicher Erfindungsgabe arbeitet; seine Gestaltungskraft ist von ungewöhnlicher Stärke, seine Auffassung gibt sich poetisch frisch und selbständig. Die Chöre, denen die Hauptrolle zufällt, sind meist polyphon gehalten und lassen die Kunst des Komponisten in der Behandlung des Kontrapunktes erkennen.

Wir geben zur Vervollständigung unserer Skizze eine — zum ersten Male veröffentlichte — Übersicht der von Lorenz bisher erschienenen

Kompositionen, die die Vielseitigkeit des Künstlers am besten dokumentiert:

op. 1. nicht vorhanden.
„ 2. Festgesänge, für Männerchor.
„ 3. Polonaise, für Klavier.
„ 4. 2 Duette für 2 Sopranstimmen.
„ 5. „O, weint um sie", Lied.
„ 6. Gretchen am Spinnrade, Lied.
„ 7. „Wie es euch gefällt", 3 Stücke für Pianoforte.
„ 8. dgl. 3 Walzer „ „
„ 9. 3 Lieder für 1 Singstimme.
„ 10. Sonate für Pianoforte.
„ 11. Die Pommern bei Gravelotte, für 1 Singstimme.
„ 12. Trio für Klavier, Violine und Cello.
„ 13. 2 Duette für Sopran und Alt.
„ 14. a. Gesanglehre für Schulen.
b. 2 gemischte Chöre, Sammlung Glasberger.
c. Vater Unser und Liturgie.
d. 1 dreistimmiger Chor, Ostpreussische Motettensammlung.
e. 2 Motetten, Palmesammlung.
f. dreistimmige Chöre für Sopran, Alt, Bariton.
„ 15. 2 Terzette.
„ 16. Motette „Herr, bleibe bei uns".
„ 17. Ingeborgs Klage, Lied.
„ 18. Gemischte Quartette.
„ 19. a. In der Dämmerung — Frühlingsjubel, für Orchester.
b. 1 Stück für Harmonium und Streichtrio.
„ 20. Otto der Grosse, Oratorium.
„ 21. 2 Quartette, für gemischten Chor.
„ 22. a. Notturno für Violine, Harmonium, Harfe.
b. „ „ Harmonium und Streichtrio.
„ 23. 2 Terzette für 3 Frauenstimmen.
„ 24. 2 „ „ 3 „
„ 25. Hymne an die Kunst, für gemischten Chor.
„ 26. Paraphrase über das Lied „Stille Sicherheit" von Robert Franz, für Pianoforte.
„ 27. Phantasia, für Pianoforte.
„ 28. 2 Lieder für 1 mittlere Stimme (darunter das häufig gesungene „Wiegenlied").
„ 29. 3 Lieder für 1 mittlere Stimme.
„ 30. Winfried, Oratorium.
„ 31. Orgelfantasie.
„ 32. „Twe Riemels" von Fritz Reuter.
„ 33. „Ich geh' den Waldessaum", Chor.
„ 34. Frühlingssehnen, Männerchor.
„ 35. Kroesus, Oratorium.
„ 36. 2 Frauenterzette.
„ 37. 3 Motetten.
„ 38. Sammlung dreistimmiger Chöre, 2 Hefte.
„ 39. 4 Chorlieder.

op. 40. Komödie der Irrungen, Oper in 3 Akten.
" 41. Bearbeitung von 4 Chorliedern.
" 42. Terzette a cappella.
" 43. Deutsche Jugend, melodramatische Kantate.
" 44. Die Jungfrau von Orleans, Oratorium.
" 45. Antwort, Lied für 1 Singstimme.
" 46. 2 Lieder für gemischten Chor.
" 47. Feierklänge, 2 Männerchöre.
" 48. „Ut 'n Knick", 6 plattdeutsche Lieder von Julius Stinde.
" 49. „Dem Kaiser Heil!", melodramatische Kantate.
" 50. Harald und Theano, Oper in 4 Aufzügen, Dichtung von Felix Dahn.
Daraus einzeln:
a) 2 Gesänge des Aira.
b) Siegesgesang der Germanen.
c) Balletmusik für Orchester.
" 51. Terzette a cappella.
" 52. Abendfrieden, für Harmonium, Klavier und Streichtrio.
" 53.
" 54. } Orgelvor- und Nachspiele.
" 55.
" 56. 2 Männerchöre.
" 57. 2 geistliche Chöre.
" 58. 4 ernste Gesänge für 1 Singstimme.
" 59. 3 Festpräludieen.
" 60. Die Oceaniden, für Männerchor.
" 61. 2 Weihnachtslieder für gemischten Chor.
" 62. Toccata für Orgel.
" 63. 3 Vater Unser und 2 Choralmotetten.
" 64. Kantate.
" 65. Golgatha, Passionskantate.
" 66. Phantasie für Orgel.
" 67. Parsifalphantasie.
" 68. 2 Männerchöre.
" 69. 3 "
" 70. Weihnachtslied für 1 Singstimme.
" 71. Orgelstudien.
" 72. Desgl.
" 73. Lieder.
" 74. Symphonie.
" 75. Orgelstücke.
" 76. Lieder.
" 77. 5 Lieder für 1 Singstimme.

Es ist sehr bedauerlich, dass die in dem Verzeichnis erwähnten Opern „Komödie der Irrungen" und „Harald und Theano" nur wenige Aufführungen (Berlin, Hannover) erlebt haben und seit Jahren nicht wieder auf dem Repertoire erschienen sind. Wer ihre Partituren studiert, wird von dem Melodieenreichtum, der auch diese Kompositionen auszeichnet, überrascht sein.

Nicht unerwähnt sei, dass, wie wohl noch erinnerlich, vor drei Jahren bei dem Volkslieder-Wettbewerb der „Woche" Lorenz den zweiten Preis für sein Lied „Daz iuwer min engel walte!" erhielt, das auch als Chor bearbeitet ist. Die Kritik bezeichnete es als die beste der drei preisgekrönten Kompositionen.

Wer sich ernstlich in die Werke Lorenz' vertieft, wird sich sehr bald mit ihnen befreunden und ihre Bekanntschaft niemals bereuen. Allem Neide und aller Missgunst zum Trotz wird ihnen die bisher gezollte Anerkennung und Würdigung erhalten bleiben. Und auch kommenden Geschlechtern werden sie ungetrübte Stunden der Erbauung bereiten — sofern man nicht die Mahnung vergessen wird:

„Ehrt eure deutschen Meister!"





Fortsetzung

as letzte Jahr des 18. Jahrhunderts brachte eine neue Opern-Bearbeitung der „Lustigen Weiber“, die von Wien aus ihren Weg über die Bühnen nahm. Der Wiener Theaterzettel lautete:

Im Theater nächst dem Kärntnerthor:
Von den k. k. Hof-Operisten
heute Donnerstag, den 3. Jänner 1799
zum erstenmal
„Fallstaff“
osia:
Le tre Burle
Falstaff
oder
Der dreyhmal Gefoppte
Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen
Nach dem Englischen

Sir Fallstaff	Herr Angrisani
Mistress Ford	Mad. Tomeoni
Master Ford	Herr Simoni, Sänger bei der k. k. Hofkapelle
Master Slender	Herr Saal
Mistress Slender	Mad. Milloch
Bardolf	Herr Lolli
Betty	Mlle. Gasmann d. ael.

Die Handlung geht in Windsor vor und fällt in das vorige Jahrhundert. Die Poesie ist von Herrn Karl Prosper Defrancèschi, der Rechtsgelehrtheit Canditaten.[1]) Die Musik ist von Herrn Anton Salieri, ersten k. k. Hofkapellmeister. Die letzte im Stücke vorkommende Decoration ist ganz neu und von Herrn Sacchetti.

Die Bücher sind an der Kasse für 20 kr. zu haben.
Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

„Falstaff“ wurde im Kärnthnertortheater am 3. Januar und 8. Februar 1799, im Burgtheater vom 6. Januar 1799 bis 9. Mai 1802 24mal, im ganzen sonach 26mal aufgeführt, hatte also einen guten Erfolg zu verzeichnen.

---

[1]) Vgl. den Aufsatz „Shakespeares Werke in der Musik“ von Max Friedlaender im Shakespeare-Jahrbuch 1901.

Auch in Dresden, wo Buonaveri den Falstaff und Sgra. Babbi die Mrs. Ford sang, gefiel die Oper. Das Dresdener Textbuch vom Jahre 1799 „für das Kurfürstliche Theater", auf das hier mehrfach Bezug genommen, bringt sowohl den italienischen Text als auch gegenüberstehend die deutsche Übersetzung — in ungereimten Versen. Dem Personenverzeichnis ist in beiden Sprachen auch eine Charakteristik beigegeben, wie folgt:

Sir Falstaff, ein ältlicher, abscheulich dicker Cavalier. — Mistress Ford, eine Dame von lustiger Laune, Gemahlinn des Master Ford, eines reichen Negocianten von Windsor, eyfersüchtigen Ehemannes und Gevatters von Master Slender, einem reichen Kaufmanne und gleichgültigem Ehemanne der Mistress Slender, einer Dame von ernsthafterer Laune.

Der Untertitel lautet: „Dreymal angeführt", und die Bezeichnung ist: „ein scherzhaftes Singspiel".

Das Berliner Textbuch, das die Gesangnummern in gereimten Versen aber keine Rezitative enthält, führt kurz den Titel:

Falstaff
Komisches Singspiel in zwei Aufzügen
Nach dem Italienischen von C. Herklots
Die Musik von Salieri
(1799)

Personen:

Ritter John Falstaff		Herr Unzelmann
Herr Ford	reiche Kaufleute in Windsor	Herr Ambrosch
Herr Slender	reiche Kaufleute in Windsor	Herr Schwadke
Mistress Ford	ihre Frauen	Mad. Unzelmann
Mistress Slender	ihre Frauen	Mad. Eunike
Bardolph, Falstaffs Bedienter		Herr Kaselitz
Betty, Kammermädchen der Mistress Ford		Mlle. Hamel
Gäste beiderley Geschlechts. Bediente.		

Es fanden in Berlin nur drei Aufführungen in der Zeit vom 16. bis 29. Dezember 1799 statt.

Der erste Aufzug beginnt im grossen Saale des Slender'schen Hauses, wo man ein Fest feiert. No. 1 Introduktion. Die Tafel wird eben abgedeckt, ein Orchester spielt auf der Bühne, es ist spät in der Nacht. Unter den Gästen ist auch Mrs. Ford und Falstaff, welch letzterer „ganz ungenügsam" isst und trinkt. Mrs. Ford-Fluth fragt leise, wer ihn denn eingeladen habe, Mrs. Slender-Reich antwortet, dass er sich selbst die Freiheit genommen, und sie erfahren voneinander, dass er bei beiden den Galan gespielt habe. Mrs. Ford beschliesst sogleich ihn zu vexieren und kokettiert lebhaft mit ihm; sie tanzt auch das Menuett mit ihm, schlägt aber verschämt seine Begleitung aus, als er sie nach Hause bringen will. Alle verabschieden sich, auch Falstaff, der beiden Frauen zu verstehen gibt, er habe hier sein Herz verloren.

Die zweite Szene spielt im Gasthofe zum Steinbock. Bardolph schimpft auf seinen Herrn, den er erwarten muss. Schlaftrunken singt er eine Arie (No. 2) voller

Klagen über Falstaff, dieser kommt und hört ein Weilchen verwundert zu, dann weckt er Bardolph mit einer Ohrfeige auf. Falstaff weiht ihn dann in seine Absichten auf das Geld der Herren Ford und Slender ein und prahlt mit der Eroberung ihrer Weiber. Duett No. 3.

Er schreibt nun an die Frauen die Briefe, deren Text lautet: „Madam, fragen Sie nicht nach den Ursachen, warum ich Sie liebe — dies würde mir lästig sein, und nie kann dieses mit dem Geliebten verbinden. Der Wein missfällt Ihnen nicht. Auch ich kann trinken. Das weiss die ganze Welt. Dürfte es wohl eine grössere Sympathie als diese geben? Und eben deswegen liebe ich dich. Liebe auch du einen treuen Ritter, der dir sein grosses Feuer zu erklären ächzet, sei es am hellen Tage oder bei Lichte. Falstaff“. Bardolph empfängt die Briefe und beschliesst — mit Rücksicht auf die drohenden Prügel — sie allerdings den Damen zu überbringen, aber auch — mit Rücksicht auf das zu erwartende Trinkgeld — den Ehemännern alles zu verraten.

Die nächste Szene spielt auf der Strasse. Ford kommt von der Reise zurück. No. 4: Arie. Er freut sich des Wiedersehens, kann aber die Furcht vor der möglichen Untreue seiner Frau nicht bezwingen und tritt zunächst bei Slender ein.

Saal in Slenders Hause. Mrs. Slender hat soeben den Brief erhalten und liest ihn höchst aufgebracht. No. 5: Arie. Mrs. Ford kommt lachend, sie tauschen die Briefe (No. 6: Duett) und entfernen sich, um ihren Racheplan zu beraten. Die Ehemänner kommen mit Bardolph, der für seine Mitteilung den erwarteten Lohn erhält und geht, um sich recht zu betrinken. Die Frauen kommen zurück und werden von den Männern belauscht, bis Mrs. Ford ihren Mann bemerkt und ihn heiter begrüsst, während er vor Eifersucht sich nicht halten kann. No. 7: Quartett. Die Männer bleiben allein zurück, und Slender singt eine Arie, No. 8, in der er schildert, wie sich eine Zusammenkunft zwischen seiner Frau und Falstaff gestalten würde. Er ahmt dabei abwechselnd beider Stimmen nach und malt aus, wie Mrs. Slender den Galan abfallen lassen, schimpfen und prügeln würde.

Die Szene verwandelt sich in den Garten des Wirtshauses, und Bardolph meldet seinem Herrn, dass eine vermummte Frauensperson ihn sprechen wolle. Falstaff, siegesgewiss, lässt sie kommen. Es ist Mrs. Ford „in deutscher Tracht“, und sie singt auch im italienischen Textbuche deutsch. Falstaff, der sie nicht erkennt, antwortet mit einigen Brocken in deutscher Sprache, bittet aber doch, in der seinigen zu ihm zu reden: „Du nur probieren. Ich bissel deutsch, tu bissel nostra lingua, a bissel pantomime, a bissel discretion — assicurieren, so tres bien miteinander explichiren“. In diesem Kauderwelsch ist die ganze Szene (No. 9) rezitativisch nicht ohne Humor durchgeführt. Mrs. Ford bestellt nun selbst, dass die Damen die Briefe empfangen hätten, und dass Mrs. Ford den Ritter um 11 Uhr erwarte. Auch in der Verkleidung kokettiert sie mit ihm und singt ihm die scherzhafte Arie „O, die Männer kenn' ich schon“ vor, eine Nummer, die bei jeder Aufführung da capo verlangt wurde. Es folgt nun die wohlbekannte Szene, in der Mr. Ford als „Herr Broch“ mit Falstaff zusammen trinkt und den Plan der Eroberung der Madame Ford bespricht, genau mit all den Beiseitereden, die wir aus Nicolais Oper kennen. Falstaff sagt seine Unterstützung zu und singt ihm eine bramarbasierende Arie (No. 10) vor: „Im Reiche des Cupido bin ich Cäsar und Achilles“. Ford bleibt allein zurück, und in einem Rezitativ nebst Arie (No. 11) gibt er seiner ganzen Wut und Entrüstung Ausdruck.

Die Verwandlung zeigt uns das Zimmer der Mrs. Ford, die ihr Kammermädchen Betty und die den Korb bringenden Bedienten über das, was sie tun sollen, unterrichtet. Betty meldet dann Falstaff an, und es folgen die bekannten Szenen (Finale

No. 12) wie bei Nicolai, nur dass hier Betty es ist, die die Liebesszene durch ihr Klopfen stört und Mrs. Slender erst anmeldet, ehe diese die Nachricht vom Nahen des eifersüchtigen Mr. Ford bringt. Betty ist es auch, die auf die Frage, wohin der Korb soll, antwortet „zur Wäscherin". Im übrigen spielt sich alles ab, wie bei Shakespeare, soweit dessen Personen bei Salieri vorkommen; auch die Andeutung von Fords Traum findet sich hier wieder. Unter Fords Wüten und dem Spott de andern endet der Akt.

Der zweite Aufzug beginnt bei Mrs. Ford. Betty schildert ihr und Mrs. Slender in dem Terzett (No. 13), wie die Knechte den Korb ins Wasser entleerten, wie Falstaff sich im Schlamme wälzte und unter dem Jubel des Gassengesindels triefend nach Hause entfloh. Mrs. Ford hat bereits den Plan zum neuen Rendezvous entworfen und schickt Betty, Falstaff die Bestellung zu überbringen.

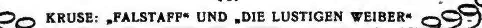
Die zweite Szene zeigt Falstaff in seinem Zimmer. Er trägt einen zerrissenen Schlafrock, und seine Kleider liegen ausgebreitet zum Trocknen. Bardolph meldet Betty, und diese gibt das Briefchen ab. Das Berliner Textbuch weist hier eine Gesangnummer (No. 14: Duett) auf, während das Dresdener nur eine rezitativische Zwiesprache enthält. Wenn Falstaff zu lesen beginnt, fängt ein Terzett zwischen ihm, Betty und Bardolph (No. 15) an; und während der Ritter wiederum auf den Leim geht, merkt der Diener sogleich, dass sein Herr nochmals geprellt werden soll. Nachdem Betty abgegangen, meldet Bardolph, dass Herr Broch den Ritter erwarte.

Der nächste Auftritt spielt im Garten des Wirtshauses, wo Ford in seiner Verkleidung Falstaff über den Verlauf seines Besuches bei Mrs. Ford befragt, von dessen Unglück hört, aber auch erfährt, dass er auf ½4 Uhr schon wieder hinbestellt sei, da „ihr alter Graubart auf den Vogelherd gegangen und vor Abend nicht zurückkehre". Genau wie bei Shakespeare und Nicolai. Das Berliner Textbuch verzeichnet hier wieder zwei Duette (No. 16 u. 17), zwischen Ford und Falstaff und eine Arie (No. 18) des letzteren, entsprechend dem Nicolaischen Solosatz: „Ja, Herr Bach, bedenket nur". Falstaff eilt zum Stelldichein, und Ford bleibt allein zurück, seinem Zorn wiederum in einer Arie (No. 19) Ausdruck gebend.

Verwandlung: Zimmer bei Mrs. Ford. Duett (Nr. 20) zwischen Mrs. Ford und Falstaff, unterbrochen durch den Auftritt der Mrs. Slender (No. 21). Es folgt die bekannte Szene, und es entwickelt sich das Terzett No. 22, während dessen Falstaff wieder versteckt werden soll. Da kommt Mrs. Ford auf den Gedanken, ihn als Muhme der Köchin, als alte dicke Frau von Brainford zu verkleiden, was auch geschieht.

Die Szene verwandelt sich in den Saal bei Ford. Der Korb wird wieder hereingetragen, Ford kommt mit den Freunden (Duett No. 23), Falstaff erscheint in seiner Verkleidung und wird hinausgeprügelt. Die Frauen freuen sich des gelungenen Streiches (Duett No. 24) und beraten dann den dritten Spass, den sie im Verein mit ihren Männern an Falstaff verüben wollen.

Das nächste Bild spielt im Gasthause. Falstaff kommt herein, noch als alte Frau gekleidet; er beklagt (Arie No. 25) sein neidisches Missgeschick, ist aber noch immer überzeugt, das Mrs. Ford ihn liebt, und dass ihr Mann ihr ebenso ungelegen kam, als ihm selbst. Nachdem er die Weiberröcke ausgezogen, kommt Mr. Ford, wiederum verkleidet, und lässt sich erzählen, was er nun schon durch seine Frau erfahren hat. Während sie im Gespräch sind, meldet eine Magd, „die Deutsche" sei wieder da. Falstaff vermutet freudig die Bestellung zu einer dritten Zusammenkunft und eilt ab. Zurückgekehrt teilt er Ford — der nun ganz von seiner Eifersucht geheilt ist — mit, dass er zur Nacht ins Wäldchen bestellt sei und als Schatten des



Jäger Herne erscheinen solle. Ford erbietet sich, den Hirschkopf zu verschaffen, und in heiterster Stimmung trennen sich beide. Das Berliner Textbuch enthält hier noch eine Arie Fords (No. 26), in der er verspricht, seiner Gattin, dieses Engels, Ehre nie mehr durch Argwohn zu entweihen. Es folgt ein dreistrophiges Lied (No. 27) von Mr. Slender — das schon in der Walddekoration gesungen wird — in dem er die Nutzlosigkeit der Eifersucht schildert. Jede Strophe endet damit, dass das Echo des Waldes widerhallt: „Oweh!“ Diese beiden Nummern fehlen im Dresdener Textbuch.

Hier beginnt das letzte Bild — waldige Gegend beim Kastell von Windsor, in der Mitte eine grosse Eiche, dunkle Nacht — mit einer Rezitativ-Szene zwischen Mr. Slender, Betty und ihrem Gefolge von Frauenspersonen, die als Feen verkleidet sind, und abenteuerlich angezogenen Mannspersonen mit brennenden Laternen und ausgelöschten Fackeln. Dann beginnt das Finale (No. 28), Mr. und Mrs. Ford und Mrs. Slender treten auf, und nachdem das Ehepaar nochmals Friede beschworen, melden Slenders die Ankunft des Ritters, und alle ziehen sich zurück. Nun folgt wie bei Shakespeare und Nicolai der Auftritt von Falstaff, der mit dem Hirschkopf erscheint, und den beiden Frauen, wobei Mrs. Ford ihn zärtlich „das stattlichste Hornvieh der Welt“ — Herklotsscher Text — nennt. Im gleichen Tone erwidert Falstaff:

„Schöne Weibchen, nun müsst ihr mich teilen!
Nehme jede vom Hirsch eine Hälfte!
Ich bin reichlich für beide ein Schmaus!“

Ein „entsetzliches Geräusch“ hinter der Szene stört die Liebeserklärung; die Frauen entfliehen, Falstaff bleibt betäubt zurück und verwünscht den Kobold Berlicke, der hier sein Wesen treibe. Mrs. Ford erscheint mit Betty an der Spitze der Weiber als Feenkönigin, „entsetzliche Figuren“ mit Fackeln folgen. Die Königin wittert einen Bewohner der Unterwelt und lässt an ihm — Falstaff — die gewöhnliche Probe vollziehen: seine Fingerspitzen werden mit den angezündeten Fackeln berührt, und da er schmerzlich aufschreit, ist erwiesen, dass seine Seele mit unreinen Lastern befleckt ist. Alle tanzen um ihn herum und zwacken ihn. Da hört man Hörnerton. Alle laufen eilig ab. Falstaff will ebenfalls entfliehen und wirft den Hirschkopf ab, doch der mit den andern auftretende Slender hält ihn zurück. Man demaskiert sich nach und nach, Ford entpuppt sich als Herr Broch, Betty als die blaue Fee, Mrs. Ford als „die Deutsche“ (Herklots hat eine Italienerin daraus gemacht). Falstaff sieht ein, dass er angeführt ist — der Chor bestätigt, dass es dreimal geschehen sei —, und der alte Sünder schwört seine Irrtümer ab. Man gibt ihm zu bedenken, dass er bei Rückfällen Wasser, Feuer und den Stock zu fürchten habe, und alle warnen ihn nochmals, womit die Oper schliesst.

Wie bei aller Anlehnung an das Lustspiel der Text doch unendlich weit hinter dem Original zurückbleibt — selbst im Italienischen, von den deutschen Übertragungen garnicht zu reden, — bedarf keiner weiteren Erläuterung. Trotzdem gehört das Buch keineswegs zu den ganz minderwertigen, und abgesehen von den allzu häufigen Verwandlungen und der Unwahrscheinlichkeit, dass Falstaff die verkleidete Mrs. Ford, die er kurz vorher gesehen hat, nicht erkennt, ist es auch nicht ungeschickt gemacht.

Das Liebespaar und die beiden geckenhaften Anbeter der Miss Anna fehlen, wie man sieht, im Personal; das lyrische Element ist also gänzlich ausgeschaltet, und auch die wirksamen Scherze von Dr. Cajus und Junker Spärlich hat der Dichter sich entgehen lassen.

Über die Musik braucht nicht viel gesagt zu werden, da eine Anzahl Nummern im Klavierauszuge gedruckt vorliegen und eingesehen werden können. Die handschriftliche Partitur ist im Besitz der Wiener Hofbibliothek.

Falstaff ist hier als hohe Basspartie geschrieben, Ford-Fluth aber als Tenor gedacht.

Die Ouverture (D-dur $^2/_4$ Takt), „eine lebhafte englische Contratanz-Musik mit mehreren Alternativen", in einem Satze durchgeführt, bildet gewissermassen die der ersten Szene vorausgehende Tanzmusik und führt so ganz angemessen in den Festtrubel ein. Einzelne Züge finden sich auch, die das Streben nach Charakteristik zeigen — so wie Bardolph im Traume über seinen Herrn schimpft, erst ganz leise und eintönig, aber plötzlich mit einem hohen, stark hervorgestossenen Ton abschliessend, als ihn Falstaff mit Schlägen aufweckt.

In der Rachearie der Mrs. Slender — beim Lesen des Briefes — macht die Gesangstimme einmal einen Sprung von zwei Oktaven, vom zweigestrichenen bis zum kleinen a. Das Terzett, während dessen die Frauen Falstaff zu verstecken suchen, malt Angst und Eile recht gut, freilich darf man das Duettchen zwischen Susanne und dem Pagen („Geschwind die Tür geöffnet"), an das man erinnert wird, nicht zum Vergleich stellen. Auch das Terzett „Che vedo! oh me infelice", das den tragischen Ton parodiert, ist nicht ohne Reiz, und die Finales wickeln sich lebhaft ab. Aber im ganzen ist bei aller Leichtigkeit der Erfindung und Beherrschung der Form die Musik doch zu oberflächlich gemacht, der orchestrale Teil gar zu lässig behandelt, als dass das Werk über die Zeit der Entstehung hinaus hätte interessieren können. —

In einer über Italien hinaus nicht bekannt gewordenen Oper des fruchtbaren Saverio Mercadante (1795—1870) erschien im 19. Jahrhundert Falstaff zuerst wieder auf der Opernbühne. Aber nicht „Die lustigen Weiber" sind diesmal die Stoffquelle, sondern „Heinrich IV." bildet die Grundlage des Librettos. Es hat den vielgewandten Felice Romani (1788—1865), der an die hundert Opernbücher für alle berühmten Komponisten seinerzeit schrieb, zum Verfasser. Mercadante musste den Einfluss hoher Persönlichkeiten in Anspruch nehmen, um von ihm ein Libretto zu erhalten. Das nur in italienischer Sprache vorhandene, überaus seltene Textbuch, dessen Kenntnis ich der Liebenswürdigkeit des Rostocker Sammlers Herrn Schatz verdanke, verzeichnet Titel und Besetzung wie folgt:

La Gioventù di Enrico V.

Melodramma in quattro parti di Felice Romani
Da rapprentarsi nell' Imp. Regio Teatro alla Scala (Mailand)
l'autunno 1834 [zuerst 25. Nov.]

Enrico, Principe di Galles	Sgr. Orazio Cartagenova
Arturo di Northumberland	Sgr. Domenico Reina
Lord Arcourt, compagno di Enrico	Sgr. Ignazio Marini
Sir John Falstaff, altro compagno di Enrico	Sgr. Vincenzo Galli
Il Principe di Lancastro, fratello di Enrico	Sgr. Domenico Spiaggi
Il Seriffo	Sgr. Napoleone Marconi
Il Re d'armi	Sgr. Raineri Pochini
Miss Elisa, sorella d'Arcourt	Sgra. Almerinda Manzocchi
Mistriss Martinn, Ostessa	Sgra. Giuseppina Leva

Cori e Comparse: Signori — Compagni d'Enrico — Dame — Cavalieri — Maschere — Vetturali — Soldati — Popolo.

L'azione è vicino a Londra, e in Londra medesima.

Während die zahlreichen Opern gleichen Titels seit 1815 dem Lustspiel von Alexander Duval „La Jeunesse de Henri V.“ nachgebildet sind — die letzte Bearbeitung desselben ist Lortzings komische Oper „Zum Grossadmiral“, nach Ifflands Übertragung, zuerst aufgeführt in Leipzig, 13. Dezember 1847 —, geht Romanis Text auf Shakespeare zurück, wenn auch, wie schon aus dem Personenverzeichnis ersichtlich, mit grosser Freiheit. Denn auch die angeführten Personen entsprechen zum Teil gar nicht den in „Heinrich IV.“ vorkommenden. Arthur von Northumberland hat, so wie er gezeichnet ist, kein Vorbild im Drama, und einzig die Eigenschaft als Verschwörer gegen den König macht ihn dem Heinrich Percy stammverwandt. Lord Harcourt hat nur den Namen der Shakespeareschen Episodenrolle entlehnt; einige Züge weisen auf Poins, den dem Prinzen am nächsten stehenden der Gefährten, vor dessen Schlichen in Bezug auf seine Schwester Falstaff ja Heinrich auch im Drama warnt. Elisa ist völlig frei erfunden, und Mrs. Martinn hat mit Frau Hurtig nur ihr Gewerbe als Gastwirtin gemein. Ihre Hausführung ist offenbar bei weitem anständiger, Dortchen Lakenreisser hat da keine Unterkunft gefunden; dafür ist's aber auch bei weitem amüsanter in der Schenke zum Wilden Schweinskopf.

Der erste „Teil“ spielt in einer Taverne in der Umgegend von London und beginnt, trotzdem man durch die Tür im Hintergrunde auf den Hof sieht, wo Fuhrleute und Reisende essend und trinkend sitzen, ausnahmsweise nicht mit einem Chor. Arthur von Northumberland tritt als Fuhrmann verkleidet auf, um zu erfahren, aus welchem Grunde seine Geliebte Elisa hier zu dieser Stunde in dem Wirtshause ist, an dessen Fenster er sie gesehen. Er sucht bei Martinn, der Wirtin, etwas zu erfahren, erst durch Schmeicheln dann durch Geld. Aber erst das letztere macht die Mürrische willfährig, und sie sagt, dass die Dame, deren Namen sie nicht kenne, die aber ihren Ausgaben nach eine vornehme sein müsse, seit gestern in ihrem Hause sei, dass ein Kavalier mit ihr gekommen, der befahl, die Anwesenheit vor jedermann geheim zu

halten. Arthur weiss nicht, was er davon halten soll; wenn Elisa ihn betrog, auf wen könne er noch vertrauen? Unter grossem Lärm tritt Heinrich mit seinen Zechgenossen ein, darunter Falstaff, schon halb betrunken, und Lord Harcourt. Letztere beide verspotten sich gegenseitig, und Falstaff erhält die üblichen Beinamen: Trichter, Fass, Vieh usw., womit ihn Harcourt und Heinrich bedenken. Der Prinz fragt Falstaff, ob er gesehen habe, dass die schöne Unbekannte hier sei, die er seit vorgestern suche, und die immer schlau entschwinde. Nun wolle er sie entführen und in seinem Palaste die Tat festlich begehen. Harcourt sagt für sich, dass er den Streich — der ja seiner Schwester gilt — parieren werde, während Falstaff stolz auf seinen Schüler ist und sich schon auf den Lärm freut, den die Sache erregen wird. Falstaff stimmt ein heiteres Lied an, in dem er die Tafelfreuden mit schönen Frauen bei Gesang, Wein und Scherzen als das beste Rezept preist, nicht abzumagern. Harcourt und Heinrich singen die folgenden Strophen mit dem gleichen Refrain. Alle gehen dann zur Tafel, nur der Prinz bleibt mit Harcourt zurück, dem er vertraut, dass die unbekannte Schöne ihm Appetit und Frohsinn raube. Harcourt, der ein Doppelspiel spielt, übernimmt es, selbst die Entführung zu leiten, worauf Heinrich freudig eingeht. Arthur hat dies Gespräch belauscht. In der folgenden Szene zwischen Elisa und ihrem Bruder kommen dessen Absichten zur Sprache: Er wollte, dass der Prinz Elisa sähe ohne zu wissen, wer sie sei, und wenn Heinrich wahre Liebe zu ihr fühle, wolle er natürlich befördern, dass er sie auf den Thron erhöbe. Jetzt möge sie fliehen, damit der Prinz sie nicht sprechen könne. Elisa möchte lieber offen handeln und Heinrich keine Hoffnung geben, da sie ja Arthur liebe, der ebenfalls auf eine Krone Anspruch habe, die seinem Vater von den Lancasters entrissen sei. Harcourt treibt sie an, vor den Trunkenen, die nahen, zu fliehen, da bemerkt er, dass Elisas Sänfte verschwunden ist. Falstaff kommt, und Elisa gewahrend wird er sogleich zärtlich gegen sie. Harcourt stösst ihn zurück, Falstaff zieht das Schwert, da erscheint Heinrich mit den Seinen auf der Treppe. Er, glaubend sie sei im Einverständnis, dankt Elisa, dass sie, seinem Wunsche folgend, zur Reise bereit sei. Da die Sänfte nicht da ist, ruft er nach Pferd und Wagen. Der verkleidete Arthur erscheint und wird gedungen, Elisa nach London zu bringen; er gibt sich ihr zu erkennen, und sie ist glücklich, unter seinem Schutze fliehen zu können. Harcourt flüstert ihr noch zu: „dein Bruder wird über dich wachen", und alle rüsten sich zur frohen Heimkehr.

Der zweite Akt spielt im dichten Wald bei London. Man hört aus der Ferne Sturm läuten. Bewohner der Umgegend laufen zusammen, und der Chor, abwechselnd fragend und antwortend, berichtet, dass der Königssohn mit seinen Spiessgesellen in dieser Nacht eine ehrenwerte Dame entführt, Reisende misshandelt, mehr als einen Keller geplündert und sogar schliesslich einen Zolleinnehmer des Königs ausgeraubt habe. Dann entfernen sie sich, um nicht mit den Buschkleppern zusammenzustossen, wobei weder Ehre noch Gewinn zu hoffen sei. Arthur kommt mit Elisa. Sie dankt ihm für seinen Schutz und ist besorgt um seine eigene Sicherheit. Er fürchtet nichts, der Tag wird kommen, wo sein Vater seine Rechte wiedererlangen wird; nur den glücklichen Rivalen bei ihr — Elisa lässt ihn nicht aussprechen und versichert ihn ihrer Liebe. Sie hören Lärm und fliehen über die Brücke. Heinrich, Harcourt und Falstaff, denen die andern Gefährten mit blossen Schwertern und Fackeln folgen, treten auf. Falstaff keucht und kann nicht weiter. Er verflucht den Tag, an dem der Prinz Harcourt in seine Gesellschaft aufnahm, seitdem ginge nichts mehr gut. Harcourt sagt dagegen, es wende sich doch alles zum Vorteil für Falstaff; Zeuge dessen sei die Kassette, die er dem Steuereinnehmer aus der Hand genommen hätte. Falstaff erwidert: Er reichte sie mir, und ich nahm sie von Herzen gern. Und du wirst sie

zurückgeben, wirft Heinrich ein. Zurückgeben? fragt Falstaff, würdest du die Dame zurückgeben, wenn du sie in dein Haus bekommst? Heinrich sagt, das sei ganz was andres, und er wüsste nicht, mit welchen Worten er die unwürdige Tat vor dem Könige entschuldigen solle. Nun folgt die dem ersten Teil von „König Heinrich IV.“ (II. Akt, 4. Szene) entnommene köstliche Szene, wo Falstaff den König imitiert und dem Prinzen Vorwürfe über sein Leben und seinen Umgang macht und nur den weisen und ehrenhaften Ritter Falstaff als gutes Beispiel gelten lässt, worauf Heinrich die Rolle des Königs übernimmt und Falstaff als Prinz antwortet, dass ein anderer ihn verderbe, einer der sich immer dicht an ihn dränge, ihn durch Verwandtschaft zu fesseln hoffe und sogar durch die eigene Schwester ihn zu verführen suche. Dabei zeigt er auf Harcourt, dessen Namen der ganze Chor ausspricht. Jener selbst fragt, ob der Prinz auf das Geschwätz eines Narren etwas gäbe. Aber Falstaff fährt fort in seiner Anklage und sagt, jene Dame, die Heinrich gesehen, sei Harcourts Schwester, und er zeigt einen Brief, den die Fliehende verloren; dieser beweise Harcourts Anschläge und Falstaffs Ehrlichkeit. Heinrich liest und weist Harcourt, der Einwendungen machen will, streng zurück. Harcourt gesteht, dass Elisa seine Schwester sei, leugnet aber jede schlechte Absicht. Alle brechen auf, nach London zum Feste zu gehen.

Im dritten Akt befinden wir uns im Ballsaal beim Herzog von Lancaster. Das Orchester spielt bei Beginn einen Contretanz, und ein fröhlicher Chor ertönt dazu. Elisa tritt maskiert auf, Arthur folgt ihr und fragt, weshalb sie hierher komme. Sie sagt, auf Veranlassung ihres Bruders, aber sie erwarte nur ihren Wagen, um ungesehen wieder zu verschwinden. „Du siehst, wie dein Bruder auf seinen Absichten besteht. Heinrich verfolgt dich von Ort zu Ort, und du verlangst, ich soll ruhig sein?“ erwidert Arthur. Sie weist seinen Verdacht zurück und fordert sein Vertrauen. Er soll sich entfernen. Der König kenne die Anschläge seiner Partei, und am nächsten Tage sei geplant, alle seine Anhänger zu töten. Arthur weiss es, und Lancaster soll sie bereit finden. Heinrich und Falstaff treten ein, und Elisa geleitet Arthur zum Ausgang. Falstaff verschwindet ebenfalls. Heinrich will Elisa zurückhalten, sie bittet gehen zu dürfen. „Ja“, sagt er, „ich weiss, es bringt Unehre, mit mir zu sprechen. Alle Damen des Hofes fliehen mich. Aber, wenn ich auch der Wüstling Heinrich bin, so bin ich doch noch der Prinz von England.“ Sie wünscht, er möchte sich doch stets dessen erinnern. Das würde er, wenn er ein Herz fände, das ihm gehören wolle. Nur schlechte Freunde und Verführer habe er um sich, selbst Harcourt handle niederträchtig gegen ihn, und seine Schwester nehme teil an dem Verrat. Er habe Beweise. Aber er wolle sie demütigen und der ganzen Welt zeigen, welch falsches Herz dies schöne Wesen berge. Da gibt sich Elisa zu erkennen und überzeugt ihn bald, dass sie schuldlos sei. Errötend bittet der Prinz um Verzeihung. Sie habe ihn der Tugend zurückgegeben, ihr weihe er sein Leben, als liebender Gatte wolle er ihr die Treue beweisen. Sie weist auf seine höheren Aufgaben hin. Bald würden Tausende von Helden hier ihr Gelöbnis ablegen, er solle der grösste von ihnen werden. Er wüsste wohl einen Namen, erwidert er, auf den er seinen Eid leisten wolle. Aber wo sei sein Pfand? Welche Dame werde es ihm reichen? Nach einem hoffnungsfreudigen Duettsatze verschwindet Elisa. Falstaff tritt eilig und erschreckt auf, der Sherif folgt ihm, von der Ballgesellschaft begleitet. Er ruft Heinrichs Schutz an; der verdammte Sherif wage ihn hier zu suchen, um ihn zu verhaften. Heinrich sagt ihm Sicherheit zu, und als der Sherif Falstaff auffordert ihm zu folgen, da er des Raubes mit bewaffneter Hand an dem Königlichen Einnehmer angeklagt sei, will er ihn fortweisen. „Ihr widersetzt Euch dem Gesetz?“ fragt der Sherif. „Nein, Euch“, antwortet der Prinz und weist ihm drohend die Tür, worauf der

Sherif den Prinzen selbst für verhaftet erklärt. Dieser zieht das Schwert, schaut um sich und sieht alle Blicke auf sich gerichtet. Er legt das Schwert nieder und fügt sich dem Gesetz. Der Prinz von Lancaster kommt mit Gefolge und hört, was geschah. Er respektiert die Rechte des Sherifs, aber die Not des Reiches erfordert jetzt den Arm des Bruders. Ein Rebellenheer, geführt von Mortimer, bedroht London. Der König hat Heinrich erlesen, ihn zu bekämpfen. Der Sherif fragt, wer Sicherheit leiste für den Gefangenen? „Ich", erwiderte Lancaster, und der Sherif zieht sich zurück. Heinrich umarmt den Bruder und schwört, dass er sich würdig zeigen werde. Der Wappenkönig kommt, die Fahne mit dem Pfauen tragend, und fordert die Söhne der Tapferen auf, feierlichen Eidschwur zu leisten. Nur der, der Grösse nicht kennt und kein Pfand von seiner Dame hat, soll fern bleiben. Alle zeigen ihre Pfänder und schwören bei ihrer Dame und ihrer Ehre nicht heimzukehren, bis das Königreich gerettet sei. Lancaster fordert Heinrich auf, wie die andern zu tun — doch er hat kein Pfand. Da lässt Elisa zu seinen Füssen ihr Armband niederfallen. Er hebt es auf, küsst und zeigt es, schwörend, dass er nur als Sieger oder tot zurückkehren wolle. Er nimmt die Fahne und lässt sie wehen, alle umringen ihn. Grosser Ensemblesatz.

Der vierte Akt spielt nach Heinrichs Siege bei Shrewsbury in Harcourts Palast in London. Harcourt ist allein und überdenkt das gefährliche Unternehmen, das er gewagt; aber es sei sicher ehrenvoll, es unternommen zu haben. Das Schicksal Englands liege jetzt in seiner Hand. Arthur, den er erwartete, kommt, bald darauf auch stellen sich die verschworenen Lords ein. Arthur wird als Bote des aufrührerischen Mortimer vorgestellt und berichtet, dass dieser durch die Niederlage keineswegs entmutigt sei und weiterkämpfen werde, wenn die Genossen treu zum ihm hielten. Die Lords bejahen es. Der König sei dem Tode nahe, aber auch der Prinz müsse beseitigt werden. Bald käme er hierher. Wenn er nicht freiwillig dem Thron entsage, werde man ihn töten. Gleich dem Grafen Nevers in den Hugenotten, nur zwei Jahre vor deren Entstehung, ist Arthur empört über diesen Plan; er glaubt mit Kriegern zu tun zu haben und sei unter Mördern. Er hasse Heinrich als Räuber seiner Liebe und seiner väterlichen Rechte, aber nur im ehrlichen Kampfe werde er sich ihm gegenüberstellen. Gegen Verbrechen werde er zuerst ihn beschützen. Elisa kommt, sieht erstaunt Arthur hier, erfährt aber durch einen Zettel, den er heimlich schrieb, wie alles steht. Sie ist entsetzt, dass ihr Bruder ein Verräter sein solle, preist den Edelmut Arthurs und bittet den Himmel, den Prinzen fernzuhalten — da tritt er ein. Er kommt, um bei dem Bruder um Elisas Hand zu bitten, ihr Pfand habe ihn sich selbst und England zurückgegeben, keine sei würdiger des Thrones. Sie sagt, dass ihre Hand versprochen sei. Ja, an einen Rebellen, der seine Schuld mit dem Haupte zahlen werde, erwiderte Heinrich. Da sagt sie ihm, in welcher Gefahr er selbst schwebe, und zeigt die Warnung Arthurs. Lärm ertönt. Heinrich zieht das Schwert. Elisa sinkt an seine Brust und will mit ihm sterben. Er umarmt sie, beklagt die traurige Hochzeitsfeier, bei der er sie zum ersten und letztenmal umfange. Harcourt tritt ein, allein, ohne Waffen, und schliesst ruhig die Tür. Heinrich fordert den Verräter auf, sich im Kampfe zu verteidigen und gibt ihm Arthurs Zettel. Elisa bittet den Bruder nur *sie* zu ermorden: durch sie wisse Heinrich von dem Anschlage. Harcourt lobt Elisas Eifer, aber er selbst sei nicht weniger eifrig gewesen. Er habe die Feinde des Prinzen der Rache übergeben, *sie* habe er getäuscht und verraten, nicht ihn. Jubelndes Terzett. Nun kommt Falstaff, vor Freude ganz benommen, mehr noch als wenn er trinke. Er meldet mit Stolz, Mortimer sei gefangen, ferner sende Lord Werwich ein Blatt vom Kanzler. Heinrich liest und verhüllt das Gesicht: der König ist gestorben. Falstaff will den Prinzen in die Arme schliessen, dieser

weist ihn wiederholt streng zurück und kehrt ihm den Rücken, als Falstaff ihn undankbar nennt. An Elisa wendet sich der Prinz und sagt, er reiche jetzt auch ihr ein Pfand, ein Pfand seiner Liebe; bis sie es ihm zurückgäbe, werde er einsam auf dem Throne sitzen. Er reicht ihr seinen Hosenbandorden. Allgemeiner Jubel. Nach der Verwandlung sieht man den Westminsterplatz festlich geschmückt. Krönungszug. Falstaff steht unter seinen Gläubigern, mehrere Rechnungen in der Hand. Er sagt, dass nun alles auf Heller und Pfennig bezahlt werden würde; Heinrich, der jetzt den Thron besteige, werde ihn zum Krösus machen; Schätze, Ehrenstellen usw. seien ihm sicher. Er werde nun seine Leute protegieren, den zum Hofbarbier, andere zu Hoflieferanten machen. Die Rechnungen stecke er vorläufig ein. Alle eröffnen ihm neuen Kredit und drängen ihm Geld auf; er tut ihnen die Ehre an es zu nehmen. Der Sherif tritt auf, und Falstaff fragt ihn, wie er nach jenem Auftritt den Mut finde, sich hier öffentlich zu zeigen, wo der König vorübergehe. Auf die Erwiderung Seytons, er diene dem Könige nach der Ordnung, schimpft ihn Falstaff aus; da ertönen die Glocken, kriegerische Musik erklingt. Der König naht. Falstaff drängt sich vor; er müsse zuerst sichtbar sein, Heinrich suche ihn schon. Sie alle würden sehen, wie der König ihn zärtlich umarmen werde, und wie alle die stolzen Kavaliere den Hut vor ihm zögen. Heinrich naht zu Pferde. Harcourt folgt in reichem Gewande, Arthur von Wachen umringt. Falstaff geht enthusiastisch auf Heinrich zu und redet seinen königlichen Schüler an; der fragt ihn: „Wer bist du, Alter?“ und hält ihm die berühmte Rede (Heinrich IV., zweiter Teil, V. Akt, 5. Szene), in der er sich von ihm lossagt und ihn verbannt, worauf er den Sherif zum Lord Oberrichter macht. Jetzt naht Elisa, wirft das Hosenband vor des Königs Pferd mit dem Ausruf „Liebe, hilf!“ Heinrich ruft Arthur und sagt: nur die würdigste Hand habe auslöschen können, was er getan; und zu Elisa sich wendend: „Miss Harcourt, Eurem Erwählten sei Leben und Ehre wiedergegeben.“ Arthur verspricht Treue bis zum Tode. Schlusschor. Während der König in Westminster eintritt, fällt der Vorhang.

Der Abstand zwischen dem Shakespeareschen Drama und dem danach geformten Operntext fällt hier um so mehr auf, als Heinrich IV. ja zu den Meisterwerken des Dichters gehört, während der poetische Wert des Romanischen Librettos ein höchst geringfügiger ist. Was von Grösse in dem Drama lebt, ist ziemlich beseitigt und durch schwächliche Intrige ersetzt. Und wenn auch einige wichtige Momente, wie die erwähnten, dem Original folgenden Falstaffszenen herübergerettet sind, so steht doch der ehrenwerte Sir John hier als recht unbedeutender, wenig Witz und viel Behagen zur Schau tragender Geselle dem Bilde seines Schöpfers gegenüber. Sieht man freilich vom Vergleich mit Shakespeare gänzlich ab, so kann man vom Standpunkt der damaligen Operndichterei aus das Buch als ganz geschickt entworfen und wirksam aufgebaut bezeichnen. Von der Lustigkeit des Prinzen Heinz ist zwar nach dem ersten Auftritt wenig mehr zu spüren, dagegen verleiht der Dichter ihm wie der stolzen und edlen Elisa Züge hoher Gesinnung, die für sie einnehmen. Und dann erscheint auch Falstaff als ein ganz lustiger Spassmacher, dessen wirklichen Humor man allerdings auf Shakespeares Konto schreiben muss.

Ein weiterer Artikel folgt



MERKWÜRDIGES AUS DER MUSIKLITERATUR

von Hugo Conrat-London †

I. Merkwürdige Urteile von Zeitgenossen über musikalische Meisterwerke

Es ist eine alte Erfahrung, dass neue Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunst selten sogleich von der Mehrzahl der Kunstfreunde richtig verstanden werden, wenn auch der Ausspruch, dass das Urteil der Gegenwart für das Kunstwerk nie entscheidend sei, etwas zu weit geht. Im folgenden werde ich an einigen wenig bekannten Beispielen zeigen, dass auch die grossen Meister der Musik bei ihren Zeitgenossen oft geringes Verständnis fanden.

Vor mir liegt ein mässig starkes Buch: „Briefe über den Geschmack in der Musik", 2te Auflage, Carlsruhe 1819. — Der Autor ist ein Herr J. B. Schaul, ein in den weitesten Kreisen unbekannter Kunstfreund, der aber in der Einleitung anführt, durch Briefe von Salieri, Clementi und anderen veranlasst worden zu sein, der ersten, 1809 erschienenen Ausgabe eine zweite, vermehrte und verbesserte folgen zu lassen. Salieri schreibt: „Alle unparteiischen Leser müssen von Allem, was Sie über unsere Kunst, unsere himmlische Kunst sagen, vollkommen überzeugt sein"; und Clementi schreibt in derselben Tonart: „Die vortrefflichen Lehren, die Sie über Musik erteilen, verdienen von jedem, der einen musikalischen Geist hat, nicht nur gelesen, sondern auch studiert zu werden."

Die beiden hier genannten italienischen Meister waren miteinander einig in der Geringschätzung des Mozartschen Genius, die, wie bekannt, bei Salieri in Gehässigkeit ausartete. Schaul ist der dritte im Bunde. Mannigfache Vorzüge des in vieler Hinsicht ganz verständig geschriebenen Buches werden durch die heute ganz unverständlichen Angriffe auf Mozart stark verdunkelt. Seine Geringschätzung basiert darauf, dass der Meister das Orchester in einer Weise behandelt hat, die ihm neu und befremdend erschien. Der Autor ist ein grosser Verehrer von Boccherini. In seinem ersten „Briefe", der von „Kammermusik" handelt (hier ist oft von „Mozartianern" die Rede) heisst es einmal: „Aber, welch ein grosser Unterschied ist zwischen einem Mozart und einem Boccherini! Jener führt



uns zwischen schroffen Felsen in einen stachlichen, nur sparsam mit Blumen bestreuten Wald; dieser hingegen in lachende Gegenden mit blumichten Auen, klaren, rieselnden Bächen, dichten Haynen bedeckt, worinn sich der Geist mit Vergnügen der süssen Schwermuth überlässt, die ihm, auch ferne von jenen anmuthigen Gegenden noch süsse Erquickung gewährt."

Seine Vorliebe für den Italiener wird zu einer Art von Boccheriniasis: „Ich leugne nicht, dass Haydn's Quartette unter allen neueren Compositionen dieser Art mir das meiste Vergnügen gewähren [sehr gütig!]; allein es ist alles nur oberflächlich vorüberfliegend; es ist ein Vergnügen des Verstands, der willkührlichen Auslegung. Boccherini's Werke hingegen haben immer eine herrschende, bestimmte Grundidee, die gleichartige, interessante Bilder darstellt; man wird erschüttert, gerührt, in unruhige Bewegung versetzt" usw.

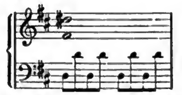
Schaul, der übrigens ausser Boccherini noch einen anderen Gott in Jomelli ernennt, den er „den Gott der Harmonie, einen musikalischen Gott" tituliert, hat übrigens einen Rezensenten gefunden; es ist dies kein Geringerer als Carl Maria von Weber, dessen musik-kritische Leistungen übrigens noch lange nicht gebührend gewürdigt sind.[1]) Ich lese über dieses Buch in seinen „Hinterlassenen Schriften" (Leipzig 1828): „ . . . Im ersten Briefe heisst es: ‚Aber welch ein Unterschied zwischen einem Mozart und einem Boccherini!' Ja gewiss, ein bedeutender Unterschied, den Herr Schaul nicht aufheben wird, und wenn er noch so entzückt auf den blumichten Auen und dem Dichter-Haine Boccherini's herumwandelt. — Armer Mozart, noch ein Werk, wie dieses, und Du bist ausgestrichen aus der Reihe der Komponisten — denn seitdem Herr Schaul gefunden, was der Hauptzweck der Kunst ist, und sein soll, und eine so wohlthätige Geistes-Armuth zum Loose erhalten hat, um die wir ihn keinesweges beneiden, wirst Du, Mozart, bald verdunkelt unter Pleyel und Boccherini stehen. Auch Haydn ist nur im Stande, ein oberflächliches Vergnügen etc. etc., — aber bei Boccherini ordnet die Philosophie Alles, seine Musik muss in keinem zu grossen Zimmer, beim Schimmer der Lichter gespielt werden, dann wird der in Todesstille versunkene Zuhörer sich im Kreise einer Familie durch den leutseligen Autor in die Zeiten der Unschuld und Rechtschaffenheit versetzt glauben." Den weitern Attacken, die sich speziell gegen den „Don Juan" richten, geht Weber ebenfalls wacker zu Leibe, obwohl er sehr richtig vorausschickt, dass „es hiesse, einen Frevel an seinen Manen verüben, wenn wir wagen wollten, ihn gegen Herrn Schaul zu vertheidigen".

---

[1]) Vgl. den Aufsatz: „Carl Maria von Weber als Schriftsteller" von Friedrich Kerst in unserem Weber-Heft (5. Jahr, Heft 17.) Die Redaktion

Übrigens hatte ja der „Don Giovanni" in Berlin bei seiner ersten Aufführung[1]) auch nur eine geteilte Aufnahme gefunden, geteilt, weil das Publikum zufrieden war, die Kritik aber manches daran auszusetzen fand. Die „Chronic von Berlin", ein Wochenblatt, schreibt darüber (7. Februar 1791): „...... Nicht Kunst in Überladung der Instrumenten, sondern Herz, Empfindung und Leidenschaften muss der Tonkünstler sprechen lassen, dann schreibt er gross, dann kommt sein Name auf die Nachwelt, und ein immergrünender Lorbeer blüht ihm im Tempel der Unsterblichkeit. Grétry, Monsigny und Philidor sind und werden davon Beweise seyn. Mozart wollte bei seynem Don Juan etwas Ausserordentliches, unnachahmlich Grosses schreiben, so viel ist gewiss, das Ausserordentliche ist da, aber nicht das unnachahmlich Grosse! . . . Bei alledem hat diese Oper der Direction eine gute Einnahme geschafft und die Gallerie, die Logen und das Parket werden in der Folge nicht leer sein, denn ein geharnischter Geist und Furien, die Feuer speien, sind ein sehr starker Magnet."

Der Akkord mit der übermässigen Oktave, der uns einige Male in der Don Juan-Ouvertüre begegnet:



hat manchem gestrengen Herrn Theoretiker Kopfschütteln verursacht. Kein Zweifel, wenn man die Stelle isoliert, losgelöst von den vorhergehenden und nachfolgenden Takten betrachtet, so sieht sie ziemlich bedenklich aus: aber ist eine solche Beurteilung überhaupt berechtigt? Selbst Schilling hat es noch für nötig gehalten, Mozart zu entschuldigen, diese Harmonie angewendet zu haben. In dem Artikel „Accord" seines „Universal-Lexikons der Tonkunst" (1835) schreibt er darüber: „Türk sagt: ‚Einen Accord mit der übermässigen Oktave giebt es nicht'. Bis Mozart bediente man sich dieses Intervalles nur als Vorhalt; Mozart jedoch macht es ganz stabil, indem er damit einen ganzen Vierviertels-Takt ausfüllt. Der Meister weiss jederzeit, warum er so und nicht anders verfährt, und da in diesem Werke das Ausserordentliche vorherrscht, so mag dies langgehaltene übermässige Intervall, dieser vorbedachte Dolchstich in die Sittlichkeit, als Warnungs-Zeichen dastehen für unsere modernen Wüstlinge. Wir, unsererseits, kennen nichts Zurückschreckenderes als diesen anhaltenden Accord und die momentane Kraft, mit welcher er vorgetragen werden soll."

---

[1]) National-Theater: Den 20sten December zum ersten Male: Don Juan, oder der steinerne Gast. Ein Singspiel in vier Aufzügen. Die Musik ist von Hrn. Kapellmeister Mozart.

Wenn Mozart scharfer Kritik zu begegnen hatte, so ist es nicht seltsam, dass Beethoven ein gleiches Schicksal widerfuhr. Ich finde bei Rochlitz, bei Gelegenheit der Besprechung der letzten Beethovenschen Quartette, in der „Allgemeinen Musikalischen Zeitung" vom Juli 1828 folgende Stelle: „Als er seine ersten drey Trio's herausgegeben hatte, und nicht lange darauf seine erste Symphonie aus C-dur, da fand ein Recensent für recht und gut, jene ersten fast nur scherzhaft zu behandeln, als ziemlich confuse Explosionen dreisten Uebermuthes eines jungen Menschen von Talent; die zweyte ernsthaft und warnend zu bezeichnen als einen aus Bizarrerie fast bis zur Caricatur hinaufgetriebenen Haydn: und der Mann war wirklich ein tüchtiger Musiker, wohlbewandert und mauerfest sitzend in seiner Zeit und ihrer Theorie; auch hatte er selbst manches mit Recht geschätzte Werk geliefert und der Beethoven war ihm sogar gewissermassen lieb. Als dann B. seine zweyte Symphonie aus D-dur vollendet hatte, und Fürst Lichnovsky sie uns im Manuscripte nach Leipzig brachte, nannte sie Spazier nach der Aufführung in seiner kürzlich entstandenen ‚Zeitung für die elegante Welt' ‚ein krasses Ungeheuer, einen angestochenen, unbändig sich windenden Lindwurm, der nicht ersterben wolle, und selbst verblutend (im Finale) noch mit aufgerecktem Schweife vergeblich wüthend um sich schlage' usw. Und Spazier war ein guter Kopf, ein mannigfach gebildeter, nicht unerfahrener, gewandter Mann; als Musiker kannte er Alles, was in seiner Zeit als vorzüglich galt, als Kritiker über Musik war er, ein Schüler und treuer Gehülfe Reichardt's, nicht wenig geschätzt und selbst gefürchtet. Seit dem sind etwa 25 Jahre verflossen: und wie werden jetzt jene Werke von der ganzen Welt befunden?"

II. Fataler Mangel an historischen und sprachlichen Kenntnissen

Werden, wie wir an den obigen Beispielen sehen, die Schöpfungen grosser Musiker von den Zeitgenossen oft falsch beurteilt, weil ihnen die Eigenart der neuen Werke zu ungewohnt ist und daher gesucht, gekünstelt erscheint, so wird das Urteil später lebender Musikfreunde oftmals dadurch getrübt, dass ihnen die nötigen geschichtlichen Kenntnisse fehlen. Hierfür ein Beispiel:

Ein fleissiger Publizist, Victor Schoelcher (geb. 1804 in Paris, gest. 1873), hatte eine aufrichtige Verehrung für Händel, und benutzte seinen Aufenthalt in England zur Zeit des zweiten Kaiserreiches dazu, um emsige und recht interessante Nachforschungen über ihn anzustellen, deren Resultat er in seinem „Life of Handel" niedergelegt hat. Aber enthusiastische Bewunderung genügt nicht zur Befähigung, Händels Leben zu beschreiben. Man muss mit dem Wirken der zeitgenössischen Künstler

wohl vertraut sein, muss auch vom Handwerk der musikalischen Komposition etwas verstehen; dann wird man wohl nicht solche Sätze niederschreiben, wie wir bei Schoelcher lesen, z. B.: „Wenn ein grosser Künstler, wie Händel, des Diebstahls beschuldigt ist, so muss man doch die Beweise dafür offen darlegen ... Die angeblichen Diebstähle waren weiter nichts als gelegentliche, oder besser zufällige Reminiscenzen, es geschah ganz flüchtig und ohne jede Absicht." Nun ist es aber bekannt, dass Händel tatsächlich in manchen Fällen die Musik anderer Komponisten sich zunutze gemacht hat. Aber kein Biograph, der genaue musikgeschichtliche Kenntnisse besitzt, wird darin einen Diebstahl erblicken. Denn zu Händels Zeit galt es allgemein als erlaubt, ja als selbstverständlich, dass ein Komponist auch Themen anderer Musiker verarbeite, ohne den Autor zu nennen. Wohl alle grossen Musiker jener Zeit haben Themen anderer verwendet, vermutlich ohne zu ahnen, dass spätere Zeiten das als Diebstahl ansehen würden. Ein wirklich gebildeter Musik-Schriftsteller würde sich lieber damit beschäftigen, zu verfolgen, wie der grosse Meister die Motive anderer verarbeitet und veredelt hat. —

Sprachschnitzer bei Übersetzungen erscheinen ja auch noch in unsern Tagen: wir dürfen uns also kaum wundern, ihnen in der Musikliteratur früherer Tage zu begegnen. So spricht James Hawkins in seiner History of Music, da er Gelegenheit hat, Mattheson zu zitieren, von einem Mr. Balihorn (so hatte Mattheson einen schlechten Übersetzer aus dem italienischen genannt); auch machen wir die Bekanntschaft eines Mr. Wegweiser. Aber der Ruhm der Kunstfehler bleibt den Engländern nicht allein; ich finde in Naglers wohlbekanntem und geschätztem Künstler-Lexikon einen Mr. Somebody (Herr Jemand) als einen der englischen Kunstgraveure verzeichnet; eine Name, der lebhaft an den gewissen Herrn Niemand (*οὔτις*) erinnert, mit dem Odysseus den Cyclopen zum Narren hält.

III. Über den Ursprung der Musik und die Musik im Himmel

Die Frage über den Ursprung der Musik hat von jeher die Gemüter beschäftigt; der römische Dichter Titus Carus Lucretius hat in seinem berühmten hexametrischen Lehrgedicht schon vor 2000 Jahren der Meinung Ausdruck gegeben, dass der Mensch die Musik von den Vögeln erlernt habe; die Ansicht ist bereits im Altertume vielfach bekämpft worden, ohne aber dass dabei andere überzeugend wirkende Theorieen aufgestellt worden wären. Bei Lucretius lautet die Stelle (in der Knebel'schen Übersetzung):

> Pfeifend ahmte der Mensch die lieblichen Stimmen der Vögel
> Lange zuvor schon nach, noch ehe die schmeichelnden Lieder
> Er mit Gesang zu begleiten verstand, und das Ohr zu ergötzen.

Zephyrs Säuseln im hohlen Rohre belehrte den Landmann
In den gehöhleten Halm zu blasen; sie lerneten nachmals
Mit allmähliger Kunst die süssen klagenden Töne,
Welche die Flöte ausgiesst, vom Finger des Sängers gerühret,
Die man erfand im einsamen Hain, in Wäldern und Triften,
An den verödeten Orten der Hirten, bei göttlicher Musse.

Guido Casoni veröffentlichte 1596 eine Abhandlung, in der er nachzuweisen sucht, dass der Ursprung der Musik in der Liebe zu suchen sei. Aber wie der Titel besagt (Della Magia d'Amore) findet er nicht allein in der Musik den Zauber der Liebe wirksam: er betrachtet den Gegenstand auch vom physischen, metaphysischen, astrologischen und geometrischen [!] Gesichtspunkt. — Die längst als unrichtig zurückgewiesene Behauptung, dass der Mensch durch Nachahmung der im Naturleben vorkommenden Klänge zum Erfinder der Kunst geworden sei, können wir in verschiedenen Werken wiederkehrend finden. Ein Dilettant, William Gardiner (1770—1853), der sich mehr literarisch als praktisch mit der Musik beschäftigte und einige Musikerbiographieen ins Englische übersetzte, liess 1832 ein ziemlich umfangreiches Buch erscheinen, das — übersetzt — folgenden Titel trägt: „Die Musik der Natur; oder ein Versuch zu beweisen, das alles, was gefühlvoll und angenehm in der Kunst des Singens, Redens und Spielens auf Musik-Instrumenten ist, seinen Ursprung in Klängen der belebten Welt hat." Das Buch enthält manches Einleuchtende, das auf eine scharfe Beobachtung schliessen lässt; doch habe ich bezüglich der Originalität des Werkes gerechte Zweifel. Gardiner liebte es, Anleihen bei Fremden zu machen; sein Oratorium „Judah" ist, wie er selbst eingesteht, nichts als eine Zusammenstellung von Mozartscher, Haydnscher und Beethovenscher Musik. Er fand aber bei den „verschiedenen Komponisten" keine Ouvertüre vor, die ihm geeignet erschien, und so wandte er sich direkt an Beethoven mit der Bitte, ihm gegen Bezahlung von 100 Guineen, „die sein Freund Clementi, (der damals gerade in Wien weilte), für ihn zahlen würde", eine Ouvertüre zu diesem Mixtum compositum zu schreiben. Beethoven hat, wie zu erwarten war, auf dieses Angebot gar nicht geantwortet. — Einen ähnlichen Gedanken wie Gardiner hat ein hervorragender französischer Musikschriftsteller Jean Georges Kastner (geb. 1810 in Strassburg, gest. 1867 in Paris) in seinem Werke „Die Aeols-Harfe" („La Harpe d'Éole et la musique cosmique", Paris 1856) behandelt. Kastner war ein ausgezeichneter Musikschriftsteller, auch Theoretiker und Komponist, dessen vielseitiges Schaffen von Fachgelehrten mehr beachtet zu werden verdient. Während er in einem andern Werke: „Les Sirènes", worin er die in der Sage dargestellten Beziehungen der Beschwörungsformeln (l'incantation) der Zauberer (enchanteurs) zur

Musik behandelt, also mystisches Gebiet betritt, steht er in seiner Abhandlung „Les voix de Paris" wieder auf höchst realem Boden. Die Geschichte und Erläuterung der Strassenrufe der Weltstadt sind für jeden, der sich für Kulturgeschichte und Ethnographie interessiert, von weitestgehendem Interesse. —

Von Matthesons Schriften gehört schon dem Titel nach ein Teil zu den Kuriositäten der Literatur: so „Die neuangelegte Freuden-Akademie, zum lehrreichen Vorschmack unbeschreiblicher Herrlichkeit in der Veste göttlicher Macht, angepriesen von J. M." (1750—1753) oder: „Behauptung der himmlischen Musik aus den Gründen der Vernunft, Kirchen-Lehre und Heiligen Schrift", worin dieser sonst so aufgeklärte Mann, der den Anschauungen seiner Zeitgenossen fast um ein Menschenalter voraus ist, sich ganz ernstlich mit der Frage beschäftigt, ob, und welcher Art Musik im Himmel gemacht wird. Einige Stellen in der Heiligen Schrift (Offenbarung XIV/2 u. a. O) lassen es an Andeutungen hierauf allerdings nicht fehlen.

Auch Ludwig Spohr machte sich Gedanken über die Musik im Himmel. In der von seinen Angehörigen herausgegebenen und ergänzten „Selbstbiographie" (Kassel 1861) heisst es: „In seinen letzten Jahren brachte er oft die Überzeugung zum Ausdruck, dass es jedenfalls im Himmel Musik geben müsse, doch müsse sie jedenfalls anders geartet sein, als die unserige. Wenn dann seine Frau aus vollem Herzen ihm antwortete: ‚ja, vielleicht anders, aber schöner als die Deinige kann sie doch nicht sein', dann flog ein Lächeln froher Befriedigung und seliger Hoffnung über sein Antlitz".

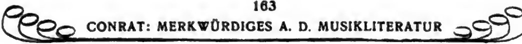
IV. Moralische Beurteilung der Musik

Feyoo y Montenegro, ein Benediktiner, in den letzten Jahren seines fast 90 Jahre währenden Lebens Abt eines spanischen Klosters, ein strenggläubiger Katholik, dabei grosser Gelehrter und toleranter und freisinniger Schriftsteller (gest. 1764), führt in einer Abhandlung „Die Freuden der Musik" den Gedanken aus, dass die Pflege der Musik, wenn mit einem tugendhaften Leben verbunden, schon auf Erden den Vorgeschmack des himmlischen Lebens gebe. (Der Artikel ist in einer Sammlung von Essais enthalten: „Teatro critico universale", wo ich auch einen Artikel über die Frauenfrage finde. Der Titel dieses höchst interessanten Essais lautet: „Ein Versuch nachzuweisen, dass das Gehirn und die geistigen Fähigkeiten des zarten Geschlechtes denjenigen des Mannes durchaus nicht nachstehen." Gerade entgegengesetzter Meinung bezüglich des wohltätigen Einflusses unserer Kunst war Francesco Bocchi in seinem „Discorso

sopra la Musica" (Fiorenza 1580). In dieser kleinen Flugschrift wird behauptet, dass die Pflege der Musik auf Moral und gute Sitten schädlich wirke. Solche Gedanken spricht auch Norbert Grabowski aus in seiner Broschüre „Wider die Musik" (Leipzig 1900). Dagegen habe ich in dem zweibändigen Werke, das der englische theologische Schriftsteller Vicesimus Knox in seiner Jugend 1778 herausgab (er starb erst 1821 in Turnbridge in der Nähe von London) und das den Titel „Moralische und Literarische Essays" führt, sehr hübsche Gedanken darüber gefunden, wieviel die Pflege der Musik dem Menschen, besonders im Alter, Angenehmes und Herzerfreuendes gewährt.

Gegen das Ende des sechzehnten und im siebzehnten Jahrhundert bietet uns England das traurige Schauspiel einer grausamen Unterdrückung aller unschuldigen Vergnügungen durch die Puritaner. In ihrer rauhen, unbeugsamen, weltfremden Weise ertöteten sie jede harmlose Freudigkeit; ihr grosser, so lange währender Einfluss war für die Musik von verderblichstem Einfluss. Es wird niemanden wundern, wenn die puritanische Literatur dieser Zeit sehr reich ist und der Kuriositäten genug bietet. Ganz besonders richtete sich die Verfolgung gegen die Musik in den Kirchen, insoweit diese mit dem Rituale in den katholischen Gotteshäusern eine gewisse Ähnlichkeit aufwies. Die Abschaffung der Orgel in allen Kirchen des Landes war ein beständiger Wunsch der Puritaner. Im Jahre 1586 erschien, während das Parlament tagte, eine giftige anonyme Flugschrift, die an „alle wahren Christen in dem hohen Hause des Parlamentes" gerichtet war. Darin wurde verlangt „dass alle Kathedralen, d. h. Hauptkirchen, niedergerissen werden sollen, weil dort der Gottesdienst schändlich gemissbraucht wird durch die Musik der Orgelpfeifen, durch Singen, Läuten, durch die überlauten Psalmen von der einen Seite des Chores zur andern, durch das Quietschen der singenden Choristen, die sich in weisse Chorhemden verkleiden; einige tragen sogar viereckige Kappen und schmutzige Gewänder und ahmen so die Moden und Gewohnheiten jenes Antichristen, des Papstes nach . . ." An anderer Stelle des Buches werden die Dechanten und die Vikare „unnütze Drohnen oder die Welt abfressende Raupen" genannt, die Hauptkirchen „Höhlen für Faulenzer". Es darf uns also kaum verwundern, dass zu einer Periode, in der solche Schmähungen gegen die Kirchenmusik geschleudert wurden, man gegen die weltliche Musik mit ähnlicher Feindseligkeit vorgehen konnte. Dabei darf nicht übersehen werden, dass die puritanischen Schriftsteller dieser Zeit zum Teil Leute von grosser literarischer, philologischer und selbstverständlich theologischer Bildung waren, die die Bibel und gewisse klassische Autoren im Kopfe hatten und auch über Witz und Sarkasmus verfügten. Ein interessantes und amüsantes

Beispiel hierfür ist Stephen Gosson's: „Die Schule der Missbräuche. Enthaltend eine amüsante Invektive gegen Dichter, Musiker, Komödianten, Spassmacher und andere solche Raupen der bürgerlichen Gesellschaft" (London 1579). Die Musik seiner Zeit mit der der Alten vergleichend, sagt er: „Homer heilte im griechischen Lager kranke Soldaten mit seiner Musik und vertrieb damit die Pest von jedem Zelte, aber glaubt Jemand vielleicht, dass solche Wunder heute möglich wären mit Euern Tänzen, den Galliarden, den Pavanen, den Possen, und neuen Liedern?... In Argos wurden strenge Strafen über alle verhängt, die mehr als sieben Saiten auf einem Instrumente hatten; Pythagoras befahl, dass kein Musiker über die Oktave hinausgehen dürfe... Wären die Argiver und Pythagoras heute am Leben, und würden sehen, wie viele Saiten, wie viele Schlüssel, wie viele Tonarten, wie viele Pausen, Vorzeichnungen, Halte, Noten existieren, wie viele Ausweichungen und Winkel, wie viele Einschnitte und Veränderungen, was für eine Unruhe, welche Krümmungen und Drehungen jetzt unsere Musiker machen, sie würden ausrufen: Wehe!..." Der mir zur Verfügung stehende Raum gestattet mir leider nicht, das Entsetzen der Bewohner von Argos und des seligen Pythagoras im Sinne des alten Autors zu schildern. — Gosson hat, wie gesagt, noch manchen kuriosen Kollegen, der der Kunst abhold ist; ich nenne nur Philip Stubbes, der, einer der strengsten Sittenrichter seiner Zeit, 1583 in seiner „Anatomie der Missbräuche" mit der Musik gar streng ins Gericht geht. Und noch ein halbes Jahrhundert später, 1633, konnte William Prynne seinen „Histrio-mastix" (Die Komödiantenpeitsche) erscheinen lassen, eine ziemlich scharfe Satyre gegen die redenden Künste. Einige auf den Königlichen Hof bezügliche Stellen hatten zur Folge, dass der Autor zum Verlust beider Ohren und zum Pranger verurteilt wurde. Wie lange und mit welcher Heftigkeit die kirchenmusikfeindliche Richtung in England anhielt, ersieht man daraus, dass noch 1700 das Werk Harvey Dodwell's erscheinen konnte, das das Thema: „Die Gesetzmässigkeit der Instrumentalmusik beim Gottesdienst" behandelt. Das Buch dieses auf den verschiedensten Gebieten höchst fruchtbaren Schriftstellers erlebte mehrere Auflagen, fand aber einen Gegner in Arthur Bedford, der noch 1711 eine Abhandlung über „Den grossen Missbrauch, der mit der Musik getrieben wird" erscheinen liess. Ein Werk desselben Autors „Die Tempel-Musik; ein Versuch, darzustellen, wie die Psalmen Davids in den Tempeln vor der Babylonischen Gefangenschaft gesungen wurden" (1706) enthält manche geistreichen Ausführungen, die allerdings vielfach auf Kombinationen beruhen, zugleich aber von der grossen Belesenheit des Autors Zeugnis geben.



V. Alte Werke über Musikinstrumente

Mehrfaches Interesse, eingehende Beachtung nicht allein des Musikers, sondern auch des Kulturhistorikers, beanspruchen jene Druckschriften, die sich mit der Beschreibung der Musikinstrumente beschäftigen. Den Texten sind meist höchst anschauliche Abbildungen in Holzschnitt beigegeben, die allerdings nicht überall einen gleich hohen Wert besitzen. Allen voran muss hier Sebastian Virdung genannt werden, der Autor der: „Musica getutscht und ausgezogen" (Basel 1511), des ältesten bekannten Druckwerkes, das über diesen Gegenstand handelt. Von Virdung's Lebensgang ist nur wenig bekannt; wir wissen nur, dass er in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Bamberg geboren wurde, und später dort als Priester und Organist lebte. In seinem in deutscher Sprache und in Dialogform abgefassten Buche beschreibt er ausführlich die Tasten-Instrumente (Clavichord, Virginal, Orgel usw.), ebenso die Kunst, die Laute, die Flöte und das Clavichord zu spielen. Von weit hervorragenderer Bedeutung erscheint mir die „Musica Instrumentalis" des Martin Agricola (Wittenberg 1529), schon wegen der Form in der das Buch verfasst, dann wegen seiner grösseren Reichhaltigkeit, endlich, weil uns die Person des Autors durch Kenntnis seines Lebenslaufes wesentlich näher gerückt ist. Das einzige Latein sind die zwei lateinischen Worte des Titels; das ganze Übrige ist in gereimten deutschen Knüttelreimen geschrieben. Den Grund zu diesem Vorgange ersehen wir aus der Einleitung:

„hab aber des aus sonderlicher Ursach ynn deutsche Reymen und Rithmos verfasset / auff des die Iugent und andere / so dieser kunst studieren wöllen / desto leichtlicher begreiffen / und lenger behalten mögen. Denn die erfarung giebts / dass feine sprüche und sprichwörter die sich reymen / viel leichtlicher verstan / und lenger ynn frischem gedechtnis bleiben denn andere / die sonst schlechter[1]) weise ohne Reymen / gered werden."

Die Reime erinnern stark an die Genus-Regeln des seligen Zumpt, verraten aber eine grosse Sachkenntnis, die sich Agricola, als Leiter eines Orchesters und Chores und in seiner Stellung als städtischer Musiklehrer, erworben hatte. Die Abbildungen, speziell der Blasinstrumente, sind ausgezeichnet. Hier eine kleine Probe aus den Lehren, wie man beim Aufziehen einer Saite bei der Laute zu verfahren hat:

Wenn du ein gebündlein seiten auff thust,
So nim die seit, so lang sie haben must.
Nach dem Instrument recht abgemessen
Auch soltu (was folgt) nicht vergessen.
Sondern span sie mit den henden ein
Und schlag darauff mit dem daumme allein

[1]) schlechter = schlichter.



Also / das die seyt zittert und brumet
Darnach sih vleissig auff, was daraus kummet.
Ja geringer widderscheinung ist /
Ja[1]) besser die seyt / das sag ich mit list.
Und ja grösser widderschlagung der seyt
So viel erger sie auffs Instrument stayt.
Denn eine falsche seyt / sag ich dir schlecht[2])
Kan gar selten werden gestymmet recht.

Agricola war ein ungemein fleissiger Mann; Eitner schreibt über ihn in dem Quellenlexikon: „seine literarischen Werke umfassen die ganze Musikwissenschaft damaliger Zeit, sowohl theoretisch als praktisch, und ausserdem war er bemüht, den Singstoff für Schule und Kirche in seinem ganzen Umfange zu beschaffen und darin hat er Musterhaftes geleistet".

Es vergehen fast hundert Jahre, bevor wir auf ein Druckwerk stossen, das für unseren Gegenstand Interesse bietet. Der Verfasser ist einer der Grossen: Michael Praetorius, das hervorragendste Mitglied der grossen Musikerfamilie Praetorius. Leider wissen wir recht wenig über den Autor der uns hier interessierenden Schrift: „De Organographia" (1619). (Die 120 Holzschnitte sind in einem Separat-Bande „Theatrum Instrumentorum" veröffentlicht, der gegenwärtig zu den grössten Seltenheiten gezählt wird); aber das wenige, was wir über ihn — durch die Leichenrede — erfahren haben, macht uns den Mann besonders interessant, zumal, wenn wir den ihm erteilten nichts weniger als guten Leumund mit der immensen Produktionskraft des viel gereisten Künstlers in Einklang bringen wollen. Der Prediger sagt nämlich von dem Verstorbenen: „Er ist hohen und schweren Anfechtungen ausgesetzt gewesen, weil er seine Jugend übel zugebracht. Er war traun! ein sündiger Mensch, und ist kein Engel gewesen." Sein, also vielleicht etwas locker gewesener Lebenswandel hat ihn aber keineswegs abgehalten, uns in seinem vielbewegten und nur 49 Jahre währenden Leben (1572—1621) eine Reihe von Werken, grösstenteils Gesänge, ferner das dreibändige Werk „Syntagma musicum", zu hinterlassen, das geradezu staunenerregend ist. Seine Schreibweise ist — um es kurz zu sagen — klassisch; Perlen wie sein berühmtes vierstimmiges Lied: „Es ist ein' Ros' entsprungen" — sind nicht allzu reichlich zu finden.

Im weiteren Verlauf des siebzehnten Jahrhunderts sind es zwei Geistliche, aus deren Werken wir Wertvolles über Musik-Instrumente ihres Zeitalters kennen lernen. Marin Mersenne's „Harmonie universelle" (Paris 1636) ist eine umfangreiche Publikation in 4°, in vollendet schöner, leicht verständlicher Sprache geschrieben. Man liest aus jeder Zeile den

---

[1]) Ja = je. [2]) schlecht = schlicht. Die Lehre von der „falschen" Saite, die nie recht gestimmt werden kann, hat eine ewige Wahrheit behalten, wie unsere Geiger bestätigen werden.

gelehrten, fein gebildeten Mann heraus. Etwa gleichzeitig (Rom 1650) erschien des Jesuitenpaters Athanasius Kircher weitbekanntes Werk, „Misurgia universalis", in lateinischer Sprache geschrieben. Auch ein anderes Werk Kircher's verdient hier angeführt zu werden: die „Phonurgia nova" usw., die von Carione unter dem folgenden Titel übersetzt ist: „Neue Hall- und Ton-Kunst, oder mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur." (Nördlingen 1684). Es ist dieses Werk das Produkt der akustischen Versuche, mit denen sich Kircher unausgesetzt beschäftigte. Im übrigen wird dieser ungemein fleissige, in fast allen Zweigen der Wissenschaft arbeitende — pfuschende — Mann von ernsten Fachgelehrten höchst ungünstig beurteilt, oft erbarmungslos verurteilt. In den letzten Jahrzehnten seines Lebens (1662—1680), die er in Rom verbrachte, hat er sich vorwiegend mit Ägyptologie beschäftigt, und dieser Umstand hat den Berliner Ägyptologen Adolf Erman bewogen, sich etwas ernster mit ihm zu beschäftigen. Der grosse Gelehrte fasst sein Urteil über ihn in folgenden Worten zusammen: „Er besass eine vielseitige Bildung und grossen Eifer, aber nur oberflächliche Kenntnisse und keine Idee von Methode. Er war kein Forscher, dem es genügt, wenn die wenigen Sachverständigen seine Arbeiten kennen; was seine Natur brauchte, war die leere Bewunderung der sogenannten weiteren Kreise, und um die nicht einzubüssen, erlaubt er sich selbst Fälschungen. Fast jedes Jahr erschien ein Werk von ihm über die verschiedensten Materien und jedes trägt den Stempel der Charlatanerie. Seine beste Hinterlassenschaft ist die Sammlung von Instrumenten, die er für das Collegium Romanum schuf und die seinen Namen noch heute trägt".

Ein hübsches, amüsantes Bilderbuch ist das „Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori", das Filippo Buonanni 1722 in Rom erscheinen liess. Es enthält 138 Kupferstiche, die stets eine Person oder eine Gruppe musizierender Menschen darstellen, wobei die verschiedensten Völker-Rassen in ihrem National-Kostüm zum Vorschein kommen. Im ganzen macht aber das Buch nicht den Eindruck einer besondern Gründlichkeit, auch der Text ist oft ungenau und selten erschöpfend. Der hier geschilderte Mangel hat aber einen Franzosen, J. B. de La Borde (1734—1794) nicht abgehalten, einen grossen Teil dieser Bilder in seinem Riesenwerke „Essai sur la Musique ancienne et moderne", zu reproduzieren. Dass La Borde das vier Bände in Quart-Format mit zusammen 2000 Seiten umfassende Werk einen „Essai" nannte und es anonym herausgab, ist vieleicht ein Zeichen von Bescheidenheit; vielleicht hatte er aber eine dunkle Vorahnung von der mehr als unsanften Behandlung, die seine gesamten Bestrebungen im Musengebiete einst finden würden. Fétis fertigt das Buch mit ein paar vernichtenden Worten ab, „unter einem enormen Kosten-

aufwand veröffentlicht, ist es ein Meisterwerk von Unwissenheit, Unordnung und Nachlässigkeit", und schiebt die Hauptschuld an dem Misslingen der ungeschickten Wahl der Leute zu, die für La Borde den grössten Teil der Arbeit besorgt haben. Denn er selbst war ein Dilettant, der, entsprossen aus einer reichen und sehr angesehenen Familie, uns bei Betrachtung seines Lebenslaufes ein gewisses Gefühl der Sympathie einflösst. In seiner Jugend genoss er eine glänzende Erziehung. Rameau war sein Lehrer in der Komposition. Er verstand, sich bei Hofe in Gunst zu setzen und bekam in jungen Jahren die Stelle eines Gouverneurs des Louvre. Später als Generalpächter führte er ein grosses, höchst luxuriöses Haus, liess sich dabei auf allen Gebieten, wo es galt, zu glänzen und bekannt zu werden, in grosse und gewagte Unternehmungen ein, erlitt aber dabei namhafte Verluste. In späteren Jahren viel auf Studien in allen Weltgegenden herumreisend, floh er 1789, ein verarmter Mann, vor dem Wüten der Revolution, wurde aber, als verdächtig aufgegriffen nach Paris gebracht, wo er am 22. Juli 1794, kurz vor seinem 60. Geburtstage, auf der Guillotine sein Ende fand.

VI. Musikalische „Nürnberger Trichter"

Einen nicht geringen Raum nehmen in dem merkwürdigen, an das Komisch-Verächtliche grenzenden Teile der Musikliteratur jene Veröffentlichungen ein, die, nach Art der Quacksalber, Mittel anpreisen, wie der schwierigen Kunst, zu produzieren oder zu reproduzieren, leichter und rascher beizukommen sei. Da gibt es „Anleitungen, ein brillanter Spieler zu werden, ohne sich viel mit dem Üben zu plagen", „die Fähigkeit, im Chore zu singen, ohne Stimme zu haben" usw. Als unentbehrlich für jeden musikliebenden Menschen wurde vor nicht gar langer Zeit eine Anleitung angepriesen, „ohne musikalische Kenntnisse mit Hilfe der Würfel die Kompositionskunst zu lernen".

Als eine plumpe Fälschung erscheinen zwei Hefte, die ausser im Deutschen noch in englischer, französischer und italienischer Sprache den Titel führen: „Anleitung, Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu komponieren, so viele man will, ohne etwas von der Musik oder Komposition zu verstehen, von W. A. Mozart. Chez N. Simrock, Bonn." Weder Jahn noch Köchel hält diese Arbeit, pardon frivole Spielerei, einer Erwähnung wert; Köchel führt sie nicht einmal unter den zweifelhaften oder untergeschobenen Kompositionen auf. Charakteristisch ist, dass das mir bekannte Exemplar, das aus der Bibliothek Franz Commers (1813—1887) in den Besitz des British Museums übergegangen ist, in den Katalogen dieser Bibliothek unter Mozarts Werken genannt ist. Als Druckjahr wird 1779 angenommen.

Das sonst so konservative England hatte im 17. und 18. Jahrhundert allerhand Umstürzler unter den Musikern oder in jenen Kreisen, die sich für die Kunst interessierten. Immer galt es da, mit den „schwierigen" Systemen zu brechen. Eine grosse Anzahl hierauf bezüglicher Druckwerke habe ich ermittelt und durchgesehen. Ich erwähne hier nur kurz den: „Essay zum Fortschritt der Musik, der die Verwirrung [perplexity] mit den verschiedenen Schlüsseln verwirft und jede Art von Musik (Laute, Viola, Violine, Orgel, Harpsichord, Gesang usw.) zu einem einzigen grossen Ganzen verbindet" (London 1672). Der Autor war ein Professor in Cambridge, Thomas Salmon; seine Arbeit hat eine Kontroverse zutage gefördert, auf die wir hier nicht weiter eingehen können. Einige Jahre später (1688) kam eine weitere Flugschrift desselben Autors heraus: „Ein Vorschlag, Musik nach vollkommen mathematischen Prinzipien zu machen." „Der Tonometer" von Ambrose Warren erschien in London 1725. Eine kleine anonyme Flugschrift mit vielen Tafeln behandelt „Die Symmetry des Pulsschlages nach den Proportionen der Tonkunst". Johann Francis De la Fond veröffentlichte in London 1725 ein Buch mit dem folgenden Titel: „Ein neues Musik-System, theoretisch und praktisch und doch nicht mathematisch; geschrieben in einer vollkommen neuen Form, auch in einem einfachen und verständlichen Style; macht die Kunst reizvoller, das Lehren weniger mühevoll, aber erfolgreicher, die Erlernung drei Mal so leicht. Mit diesem Werke ist der Schleier zerrissen, der uns so viele Zeitalter hindurch diese edle Wissenschaft verhüllt hat." Der Autor schlägt vor, zwölf Noten anstatt acht zu systematisieren, wodurch die Schlüssel erspart werden. Fétis bemerkt hierzu: „Diese Träumerei hat keinen grösseren Erfolg gehabt, als alle jene anderen mannigfachen Versuche einer späteren Zeit, die darauf hinzielten, die Notation zu vereinfachen oder umzugestalten."

VII. Über blinde Musiker

Meine hier skizzierten Kuriositäten begannen mit einem Beispiel, das aus Deutschland stammte und im vorigen Jahrhundert erschien, und so möge der Schluss auch einer Schrift Erwähnung tun, die einen Deutschen der selben Zeit zum Verfasser hat. Es ist das ein nicht uninteressantes Buch von Wilhelm Kühnau. „Die blinden Tonkünstler" (Berlin, 1810). J. F. Wilh. Kühnau (1780—1848) war vierzig Jahre Organist an der Dreifaltigkeitskirche in Berlin. Er ist der Sohn des Christoph Kühnau (1735—1805), Kantors an der selben Kirche, der sich um das Kirchenmusikwesen grosse Verdienste erworben hat. Der Verfasser hat, wie er in der Einleitung sagt, im Laufe von acht Jahren sich damit beschäftigt, den Lebenslauf von

siebzig blinden Musikern zu verfolgen und aufzuzeichnen; wir erfahren manches Interessante darüber, zu wie schönen Erfolgen mancher unter den des Angenlichtes Beraubten gelangt ist. Ob Kühnau recht getan hat, unter den blinden Tonkünstlern: Ossian, Homer, Milton, Bach und Händel zu nennen, möchte ich dahingestellt sein lassen. Das Buch Kühnau's ist noch insofern bemerkenswert, als darin alle fremdländischen Ausdrücke durch deutsche ersetzt werden, die augenscheinlich der Autor selbst erdacht hat. Wir lesen da Tonmeister für Kapellmeister, Gellflöte für Klarinette, Hauchspiel für Harmonika, Orgelspieler für Organist, Sangweise für Melodie, Menschentümlichkeit für Humanität; wir hören von einer „Tongesellschaft" und einem „Trauertonspiel", von „Grössenlehre" (Mathematik), von „Kunstgeschicklichkeit" usw. usw.

Und somit sei die Auslese aus der grossen Masse der Kuriosa in der Musikliteratur beschlossen. Einige der hier angeführten Werke mögen einen geringen Wert besitzen und bei vielen der Leser keinem grossen Interesse begegnen; immerhin schien mir ein Rückblick einmal am Platze, der dahin zielte, festzustellen, was in vergangener Zeit Fantastisches, Paradoxes und Absonderliches über die Kunst geschrieben wurde. Und trotz aller dieser hier genannten Eigenschaften dieses Zweiges der Literatur bin ich doch geneigt, dem Ausspruche des grossen Philosophen Leibnitz Recht zu geben, — und ich hoffe, der Leser wird mir folgen — der sagte: „Ich habe in meinem Leben wenige Menschen und wenige Bücher getroffen, aus welchen ich nicht etwas zu meinem Nutzen habe finden können".





MUSIK UND MILIEU

EXOTISCHE STUDIE

von Gaston Knosp-Paris

Ein langer Aufenthalt im fernen Osten, als Musikforscher der französischen Regierung, gestattete es mir, mit der exotischen Musik vertraut zu werden, für die sich seit einigen Jahren die europäischen Musiker zu interessieren beginnen.

Eine Reihe bescheidener Arbeiten, die bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen sind, dürften wohl das Hauptsächlichste des in dieser Gattung Geschaffenen enthalten. Ohne auf den Kern dieser Kompositionen einzugehen, muss ich meiner Verwunderung darüber Ausdruck geben, dass die meisten Komponisten, die Lieder und Melodieen exotischer Völker bearbeiten und harmonisieren, sich ganz ihrer intuitiven Phantasie überlassen. Zuerst ergreifen diese Tonsetzer ein fremdes Thema, lesen ein Reisewerk, das sie in exotische Stimmung versetzt — und nun wird drauf los komponiert, dass das Herz seine Freude hat.

Natürlich habe ich nicht im entferntesten den Gedanken, hier Kompositionslehren für exotische Musik zu veröffentlichen. Ich möchte nur an der Hand eigener Erfahrungen manche Kollegen aufklären und denjenigen Vorsicht zurufen, die absolut intuitiv an die Bearbeitung fremder Tonprodukte gehen möchten.

Denen aber, die es ernst mit dieser Bearbeitung meinen, möchte ich die Kompositionen Georg Cappellens empfehlen. Wenngleich auch seine Arbeiten nicht immer auf gleicher Höhe stehen, so finden wir doch bei ihm Vorzüge, die allen anderen fehlen, die eine Sprache reden wollen, die sie nicht genügend erlernt haben. Und da wir nun schon diesen Vergleich anstellen, wollen wir sofort die Prinzipienfrage untersuchen: „Soll ein Komponist, der Exotisches schreiben will, an Ort und Stelle studieren, oder darf er sich still zu Hause seiner durch entsprechende Lektüre angeregten Phantasie überlassen?“ Unserer Ansicht nach gibt es kein besseres Mittel, eine Sprache zu erlernen, als einen längeren Aufenthalt im fremden Lande. Ein Maler, der Exotisches malen will, rafft Farbenkasten und Feldstaffelei zusammen und begibt sich auf den Schauplatz, den er malerisch wiedergeben will. Ein Schriftsteller würde auf die gleiche Weise vorgehen, falls er ein analoges Projekt hätte. Warum soll der Musiker klüger sein, und warum soll seine Bibliothek ihm das ersetzen,

was die anderen Künstler durch lange und kostspielige Reisen zu erlangen trachten? Ist die intuitive Einbildung des Musikers derjenigen seiner Kunstbrüder überlegen? Der Musiker, der fremde Kunst in europäischer Fassung bieten will, muss also unbedingt fremde Länder und Völker, fremde Landschaften, fremde Sonnen und Nächte kennen, wenn er Lebendiges zeugen und nicht bloss ethnographisch interessante Werke schreiben will. Basil David Korganow sagt sehr richtig in seinem Aufsatz „La musique du Caucase":[1]) „Man muss, wenn auch nur oberflächlich, das Leben eines Volkes kennen, um seinen Geist instinktiv zu verstehen oder wenigstens erraten und die Schönheiten seiner Kunst wertschätzen zu können. Sind diese Bedingungen nicht erfüllt, so ist der Vortrag fremder Melodieen nutz- und sinnlos."

Ich möchte dem Leser einen Fall unterbreiten, bedauernd, meine eigene Person erwähnen zu müssen; das Resultat war jedoch so typisch, dass ich nicht umhin kann, die Sache zu erwähnen.

Giacomo Puccini wendete sich vor einigen Jahren an mich, als ich noch im fernen Osten weilte; er wünschte japanische Themen und Auskünfte über orientalische Tonkunst zu haben, denn er arbeitete an der japanischen Oper „Madame Butterfly". Mit Freuden begrüsste ich den Wunsch des Komponisten, die Tonkunst eines Volkes erst zu studieren, bevor er ans Werk ginge. Nun sandte ich Puccini eine grosse Anzahl stilgerechter Motive und erlaubte mir gleichzeitig einige Anmerkungen über exotische Harmonie, die geeignet gewesen wäre, den Reiz der Puccini'schen Komposition zu erhöhen.

Madame Butterfly erzielte anfangs nur einen mässigen Achtungserfolg, und aus der mir vom Komponisten übersandten Partitur konnte ich auch den Grund der geringen Wirkung ersehen. Viel Bestreben seitens des Künstlers, der Aufgabe gerecht zu werden, aber Mangel an Ortskenntnis, an ortsgemässer Objektivität, Fehlen jeder Kenntnis des exotischen Mileus und aller Faktoren, die uns eben in tropischen Gegenden auffallen: der schwülen, schweren Luft, des grellen Lichtes, des eigenartigen Volkes, der Bauart, des üppigen Pflanzenwuchses. Wer lange da geweilt hat, mancherlei unvergessliche Eindrücke empfangen, hat sich in dieser uralten konservativen Kultur derart eingelebt, dass ihn alle rein europäische Auffassung des Exotischen zum Lächeln stimmt. Ist doch für manchen Europäer das Exotische vollkommen durch japanisches Bazarwerk und geschmacklose wohlfeile türkische Stickereien befriedigend dargestellt! Jeder Weitgereiste dürfte mich verstehen und mir beistimmen.

---

[1]) Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft, Leipzig, VI. Jahrgang, Heft 1.

Ich möchte nicht für einen Trübsalbläser angesehen werden, und doch bin ich gezwungen, eine andere Partitur zu nennen und von ihr das zu wiederholen, was ich schon von Puccini's Werk sagte. Es handelt sich um Léo Delibes' „Lakmé". Diese Oper spielt in Indien. Auch Delibes hat nur ein zierliches Konterfei des musikalischen Exotismus zustande gebracht. Die zahlreichen französischen Liebhaber dieses Werkes, denen ich dies vorhielt, stimmten mir bei, gestanden aber, dass Delibes' Auffassung ihren Ansprüchen völlig genüge, ein Beweis dafür, welch irrige Vorstellung vom „Exotischen" sich das Publikum im allgemeinen macht.

Einige inkohärente Tonwechsel genügen diesen Komponisten, um „exotisch" zu schaffen; sie malen, wenn ich mich so ausdrücken darf, mit einer ganz falsch zusammengestellten Palette auf eine falsch grundierte Leinwand. Die Handlung ihrer Opern, die ich mit der Zeichnung vergleichen möchte, ist annähernd richtig, meistens den Legenden oder indischen Büchern (Kamasutra usw.) entlehnt. Die Farben stimmen jedoch nicht mit der Wirklichkeit überein, und zuletzt wird das Bild europäisch-exotisch und hält den Vergleich mit an Ort und Stelle Gemaltem nicht aus. Und was wollten einst die ersten „Pleinairisten"? Der Natur Getreues schaffen, und heute ist ein jeder von der Richtigkeit ihres Grundsatzes überzeugt.

Warum wir stets den Maler und sein Werk als Prüfstein wählen? Uns dünkt halt, dass ein Musiker, der ein exotisches Werk vertonen will, der Tonmalerei sein Hauptaugenmerk zuwenden muss. Und die bereits genannten Beispiele haben zur Genüge bewiesen, dass ein guter Wille und die Phantasie nicht genügen. Malern und Dichtern stehen zu ihrem Schaffen viel genauere Dokumente zur Verfügung, und dennoch verlassen sie sich nicht darauf, sondern trachten, persönlich an Ort und Stelle das Material zu prüfen, das zu ihren Werken dienen soll.

Camille Saint-Saëns ist einer der Wenigen, denen das Exotische in jeder Beziehung gelingt; wir müssen jedoch beifügen, dass er während seiner weiten Reisen und längeren Aufenthalte in fernen Gegenden das echt Volkstümliche, das Charakteristische fremder Tonkunst sich aneignen konnte. Er hat, da er richtig gesehen, gefühlt und erlebt hat, das Selbsterlebte in richtiger Tonsprache ausgedrückt.

Wie möchten wir einem Schriftsteller trauen, der uns Reiseeindrücke aus eigener Phantasie aufbinden möchte? Warum sollen wir dem erstbesten Musiker mehr Vertrauen entgegenbringen, wenn er von seinem Werk sagt: „Hört! das ist exotisch!"? Rein nur auf Grund einer spezifisch-exotischen Einbildungsgabe? Warum ist diese famose, so originell schaffende Einbildungsgabe nicht auch anderen Künstlern in die Wiege gelegt worden?

Übrigens gibt es Tatsachen, die zugunsten unserer Behauptung

sprechen. Wo ist das von einem Europäer geschriebene exotische Musikwerk, das wirklichen Wert hätte? Ich meine eine in vollkommen exotischer Stimmung sich auslebende Partitur. Wenn man mir erwidern möchte, dass Bizet's „Carmen" doch starkes Lokalkolorit hat, so möchte ich antworten, dass spanische Tonkunst nicht zur exotischen Musik gerechnet werden kann. Spanische Orchester und Partituren zu studieren ist eine leichte Sache. Auch steht uns Spanien, sowohl was Rasse, als was Bildung, Religion und Gewohnheiten anbelangt, näher, und so können wir das Kunstleben und den Charakter dieses Volkes eingehend beobachten. Wie fern steht uns aber schon russische Musik! Und nun erst die Entfernung von den Indiern, Siamesen und Japanern! Das bisher auf diesem Gebiete Geleistete ist noch unreif, ist durchweg ethnographischen Charakters und hat nur wenig künstlerischen Wert.

Was uns bisher verhinderte, exotischer Musik das Heimatsrecht zu verleihen, ist deren Mangel an Harmonie nach unserem Sinne. Wir begegnen wohl in der siamesischen, cambodjanischen, javanischen Musik poliphonem und harmonischem Wesen; doch können wir das vorhandene Material nicht ohne Änderungen benutzen, falls wir ein unserem ästhetischen Gefühl zusagendes Werk schreiben wollen. Nur der Musiker, der persönliche Eindrücke empfangen hat, kann zielbewusst arbeiten; er kann Kompositionen schaffen, die, wenn auch in europäische Form gegossen, doch echt exotisches Metall sind. Wer aber sich nur auf seine Phantasie stützen kann, wird, wie gesagt, nichts anderes zustande bringen, als ethnographische Musik.

Schliesslich dürfte es überflüssig sein, besonders hervorzuheben, dass nur gewiegte Symphoniker sich an exotische Musik heranwagen sollten, da die Symphonie die einzige Kunstform ist, in der europäische Komponisten vorläufig exotisch schaffen könnten. Diese neue Art in der Oper zu verwenden, dürfte vorläufig wohl noch aussichtslos sein, denn wir können aus eigener Erfahrung versichern, dass exotische Musik nach längerem Anhören ermüdend wirkt und einer Monotonie anheimfällt, von der sie schwer zu befreien ist, ohne ihr Wesen zu zerstören.





BÜCHER

159. **Otto Schmid:** Geschichte der Dreyssigschen Sing-Akademie zu Dresden. Verlag: F. Ries, Dresden.

Hundert Jabre ... 1807—1907! Welch eine Welt musikalischer wie allgemein kultureller Entwicklung umspannen diese Jabre! Die interessante Denkschrift der Dresdener Sing-Akademie beginnt mit einer auf umfangreichen Quellenstudien beruhenden Darstellung der Gründung der Akademie, wobei es auch nicht an wertvollen Exkursen über den Zustand des musikalischen Lebens in Deutschland zur Zeit dieser Begründung fehlt. Sebr fesselnd sind die ältesten Statuten der neugegründeten Dreyssigscben Akademie, deren letzter Punkt — ... „werden auch alle Anwesende sowohl Theilnehmer als Zuhörer ersucht, während des Singens selbst und besonders bey Aufführung von Solo-Parthien zur Vermeidung aller Stöhrung die gehörige Ruhe zu beobachten!" — auch heute noch in keinem derartigen Schriftstück fehlen sollte! Die nächsten Abschnitte behandeln die Geschichte der Sing-Akademie von 1815—1857 und von 1857—1907. Eine sehr wertvolle Zusammenstellung der Programme der öffentlichen Aufführungen, die die Akademie von 1812—1907 veranstaltete, eine Liste der Vorstandsmitglieder seit dem Gründungsjahr 1807, eine tabellarische Übersicht der Mitgliederzabl von 1832—1907 sowie ein Verzeicbnis der gegenwärtigen Mitglieder schliessen als Anhang das sehr sympathisch anmutende Werkcben. Dr. Egon von Komorzynski

160. **Paul Bekker:** Oskar Fried. Verlag: Harmonie, Berlin 1907.

Im Berliner Musikleben ist seit verhältnismässig kurzer Zeit in Oskar Fried eine neue Erscheinung aufgetaucht, die sich als Komponist und Dirigent rasch Anerkennung errungen hat. Von dem Lebensgange und der künstlerischen Eigenart dieses Musikers erzählt das vorliegende Heftcben in fesselnder Weise. Man darf den Künstler, von dem hier die Rede ist, dazu beglückwünschen, dass der Verfasser der Monograpbie bei aller Vorliebe für seinen Gegenstand doch Objektivität genug bewahrt, um nicht in lobenden Überschwang zu verfallen und dadurch Widerspruch hervorzurufen. Wir erkennen aus dem Buche mit Genugtuung, dass auch heute noch ein Künstler aus den kleinsten Anfängen und drückendsten Verhältnissen sich emporarbeiten kann und wollen nur wünschen, dass die Hoffnungen, die Bekker auf die weitere künstlerische Entfaltung Frieds setzt, sich erfüllen mögen. Den Seitenhieb auf Max Reger (S. 22) hätte sich der Verfasser lieber schenken sollen, denn er schadet damit nur dem Gesamteindruck seiner sonst sehr sympatbischen Arbeit.

161. **Franz Zureich:** Kunstgerechte Schulung der Männerchöre. Verlag: J. Langs Buchhandlung, Karlsruhe.

Ein tüchtiger Fachmann auf dem Gebiete des Männerchorliedes gibt bier in knapper Form die Summe seiner Ansicbten und Erfahrungen als Cbormeister. Das Büchlein entbält nichts, was neu oder besonders originell zu nennen wäre, aber es bietet den angehenden Liedermeistern manche wertvolle Anregung, manchen praktischen

Wink, dessen Befolgung sich als sehr nützlich erweisen dürfte. Am wertvollsten erscheinen mir die Abschnitte über die Aufstellung des Chores, über das Taktieren, das ja beim Chor ganz anders zu handhaben ist als beim Orchester, und der am Schluss gegebene Überblick über die geschichtliche Entwicklung des Männergesangs.

F. A. Geissler

162. **Fr. L. W. Hoffmann:** Logik der Harmonie. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Eine ganz ungewöhnlich geschickte freie Übersicht über die Bestände und Entwicklungsmöglichkeiten der Harmonielehre auf 35 Seiten. Besonders denen zu empfehlen, welchen keine theoretische Begründung der Harmoniegesetze kompliziert genug ist; sie sehen hier, wie leicht vieles verständlich gemacht werden kann. Hoffmann fasst (ebenso wie Capellen in seinen verschiedenen Schriften) den Mollakkord als Doppelklang, also mit zwei Grundtönen (Tonika und Terz), woraus sich auch die Doppelheit der Molltonleiter, mit und ohne Erhöhung der sechsten und siebenten Stufe, zwanglos ableitet. Dr. Max Steinitzer

163. **Ludwig Hartmann:** Die Orgel. Gemeinverständliche Darstellung des Orgelbaus und Orgelspiels. Verlag: Bernhard Friedr. Voigt, Leipzig 1904.

Hartmanns „Die Orgel", eine Neubearbeitung von J. G. Heinrichs älterem Buch: „Der Orgelbaurevisor", ist ein für den Musikunterricht im Seminar empfehlenswertes Büchlein. Sehr schätzenswert ist die Erweiterung der ursprünglichen Schrift um ein Kapitel, das die Geschichte des evangelischen Kirchenliedes behandelt. Karl Straube

MUSIKALIEN

164. **Jules Ecorcheville:** Vingt Suites d'Orchestre du XVII[e] Siècle français 1640–1670. Publiées pour la première fois d'après un manuscrit de la Bibliothèque de Cassel; précédées d'une étude historique. Verlag: L. Marcel Fortin & Co., Paris; L. Liepmannssohn, Berlin 1906.

Im Vorwort zum ersten Bande dieser interessanten Veröffentlichung wirft Ecorcheville einen Rückblick auf das für die Musikgeschichte in den Kulturstaaten Geschehene. Deutschland kommt bei dem Verzeichnis insofern etwas zu gut weg, als ihm England mit der Begründung musikhistorischer Gesellschaften etwas vorausging, und weiter insofern, als die Unterstützung der grossen Sammelausgaben von Reichs und einzelner Bundesstaaten wegen noch mehr als sehr im argen liegt. Aber vergegenwärtigt man sich, was an derlei Werken mit und ohne Unterstützung von Regierungen in den letzten Jahrzehnten erschienen ist — wie manches bedarf schon wieder, wie die ersten Jahrgänge der Bach-Gesellschaft, der Überarbeitung und Aufarbeitung! — so haben wir in der Tat alle Ursache, uns des Errungenen zu freuen. Gleichwohl sind wir in bezug auf die Geschichte der Instrumentalmusik noch in vielen Punkten übel daran, und jede dahin gehörende ernstliche Veröffentlichung wird mit Anteil und Befriedigung begrüsst werden. Wenn nur die stumpfsinnigen Brocken und Bröckchen, die Übereifer oder geschäftliche Spekulation herausgeben, einmal ein Ende nähmen! Nomina sunt odiosa ... Der erste Band unserer Publikation bringt zunächst eine eingehende Beschreibung des auf der Kasseler Landesbibliothek bewahrten Manuskriptes. Ecorcheville behandelt sodann im zweiten Kapitel mit peinlicher Genauigkeit seine Autoren, soweit sie Franzosen sind, und wendet sich im dritten Kapitel zu den Werken selbst, bespricht darauf im vierten die Tänze und ihre Rhythmik und wendet sich im fünften zur Behandlung der Morphologie. Derlei tiefgründigen Untersuchungen, wie sie Ecorcheville hier vornimmt, lässt sich in dem

beschränkten Raume einer kleinen Anzeige nicht gerecht werden. Das Schlusskapitel behandelt die Instrumente; den Rest des Bandes nehmen faksimilierte Wiedergaben, der Index und die Bibliographie ein. Auch bei der Anzeige der 20 Suiten selbst kann es sich nicht um ausführliche Hinweise auf Gehalt und stilistische Eigenheiten handeln. Ecorcheville hat den Partituren einen Klavierauszug beigegeben; ein besonderes Vorwort weist auf die Art, wie dieser zu benutzen ist, hin. Soll ich einige Stücke, die mir bei der Durchsicht des Bandes ganz besonders gefallen haben, nennen, so möchte ich die prächtige Allemande des Mich. Mazuel, die Sarabande derselben (ersten) Suite, die Sarabande de la Haye (S. 24), die Sarabande auf S. 37 und den wahrhaft herrlichen Beginn von Suite IV, anführen, der in seiner stolz schreitenden Hoheit an manche der im $^{3}/_{2}$-Takte stehenden Gesänge der frühen venezianischen Opern gemahnt, ein Stück, das vielleicht für manche Gelegenheiten Händels nun allmählich dann und wann entbehrlich werdendes „Largo“ ersetzen könnte. Im Weiterblättern sehe ich, dass ich mir zuviele Stücke angestrichen habe, um sie einzeln hier aufzuführen. So möge die Bemerkung genügen, dass der Band eine Fülle des Schönen, Geistvollen, Lebendigen und Charakteristischen bietet, und dass zu erwarten steht, gar manches Stück daraus werde seinen Weg in die Hausmusik finden. Dies um so eher, als die Ausführung wesentliche Schwierigkeiten nicht bietet. Ob die Verleger eine Ausgabe für den praktischen Gebrauch herstellen oder hergestellt haben, weiss ich nicht. Ist's nicht der Fall, warte man auch nicht darauf, sondern kaufe die vorliegenden beiden Bände und schreibe die Stimmen nach und nach selbst aus. Das geht um so leichter, als die rhythmischen Verhältnisse meist leicht übersichtlich und die Sätze kurz sind. Eine nennenswerte Arbeit für die Spieler entsteht dadurch nicht, da sich ja die Arbeit auf mehrere verteilen dürfte. Dabei entsteht freilich eine Schwierigkeit: welche Spieler kommen in Betracht? Als Antwort will ich zum Schlusse der Anzeige den Hinweis auf Kapitel V des ersten Bandes der Publikation geben. Prof. Dr. **Willbald Nagel**

165. **Theodor Wiehmayer:** Tonleiterschule (nach neuen Grundsätzen) für Pianoforte mit Supplement-Schule der Arpeggien (deutsch-englisch). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Man weiss bereits aus früheren Werken des Verfassers, dass man Hervorragendes von ihm erwarten darf. Sein zielbewusstes Brechen mit der gedankenlosen Art, ein (nur durch sein Alter ehrwürdiges) System der technischen Studien immer wieder auf die gleiche Art fruchtlos neu zu entwickeln, in welchem Bestreben sich die Mehrzahl unserer Studienwerke gleicht, verdient den Dank aller fortschrittlichen Lehrer. Seine aus den „Fünffingerübungen“ bekannten Prinzipien überträgt hier Wiehmayer mit bestem Erfolge auf die Tonleiterstudien. Entsprechend ihrer Spiegelbildlichkeit, übt zuerst jede Hand in entgegengesetzter Richtung. Damit ist sowohl ihrem Baue wie der symmetrischen Tastenlage entsprochen, und die natürlichen Beziehungen beider beim Üben gewährleistet. Dann werden nach ähnlichen rein mechanisch-technischen Erwägungen die Tonleitern in Schwierigkeitsgrade geteilt, wobei die allverbreitete Ahnung, dass H-dur (rechts) und Des-dur (links) am leichtesten, C-dur aber in beiden Händen am schwierigsten zu spielen sei, ihre klare Begründung erfährt und somit zur Gewissheit erhoben wird. Die Vorübungen für den Untersatz und den Wechsel der Handlage entbehren der auch bei technischen Studien wichtigen formalen Rundung, die einerseits vor dem mechanischen Ableiern ad infinitum schützt, dann auch ihren segensreichen Einfluss auf die Vermannigfaltigung der Empfindungsfähigkeit des Schülers für rhythmische Distanzen im Innern derselben ausübt. Der einfachen Leiter reihen sich Terzen- und Sextenskalen an, zum Schlusse Arpeggien. Hier wiederholt Wiehmayer nur, was er bereits früher in der Schule des Daumenuntersatzes gelehrt hatte.

166. **Josef Jiranek:** Schule des Akkordspiels und der Akkordzerlegungen (fünf Hefte). — Neue Schule des Tonleiterspiels (zwei Hefte, deutsch-englisch). Verlag: Bosworth Edition No. 507—513, Leipzig.

Den Vorzug gebe ich dem zuerst genannten Werke, denn als Tonleiterschule erscheint mir Wiehmayers zuvor angezeigtes Werk im System nicht zu übertreffen, doch auch Jiraneks Art zeigt Verwandtes und vortreffliches Eigenes. Dieses tritt aber noch sichtbarer bei den Akkordstudien hervor. Der Verfasser hat dieses umfassende, sorgfältig durchdachte Werk für fünf Jahre ernstesten Studiums berechnet, das für nicht schon selbständige Spieler wohl nur mit Hilfe eines musikalisch hochstehenden Lehrers erfolgreich zu bewältigen ist. — Alle Formen werden nach bestimmten, sich wiederholenden Transpositionstabellen durch die Tonarten getrieben, ein Verfahren, das einzig zu wirklicher Beherrschung der Tasten führen kann. Nur vermisse ich die Berücksichtigung der Gegensätzlichkeit der Hände, die dieses Verfahren erst vollendet (cf. Vetter und Wiehmayer). Auch scheinen mir die Transpositionsformeln etwas zu ausgedehnt und kompliziert, so dass auch hier beim Schüler eine seltene harmonisch-logische Denkkraft oder auszunehmende Begabung vorauszusetzen ist, wenn es ihm gelingen soll, sich von den Noten zu emanzipieren und nur auf die Hauptsache — hier die Technik — zu achten. Durch eins erhebt sich aber das Werk über alle ähnlichen Schulen: das ist die Art, wie sein Verfasser die primitivsten Tonfolgen benutzt, um an ihnen die elementaren Vortragsgesetze (nicht -ratschläge) zu demonstrieren. Naturgemäss fusst hier Jiranek auf Riemann, den er in seltener Anerkennungsfreudigkeit „den genialen Entdecker der natürlichen Gesetze des musikalischen Vortrags" nennt. Die kurze, aber inhaltsreiche, klare und durchaus zutreffende Darstellung, die im zweiten Hefte von dessen Phrasierungslehre gegeben wird, sowie der zu richtiger Sinngliederung zwingende Fingersatz neben den durch Lesezeichen gegebenen Erläuterungen an den Übungen zeigen, dass Jiranek zu den seltenen Musikern gehört, die ein feines und empfindsames Ohr für dynamisch-agogische Werte besitzen. Seine Anweisungen müssen jeden Empfangsbereiten überzeugen.

167. **Hermann Vetter:** Das Studium der Tonleitern, Arpeggien und Doppelgrifftonleitern (deutsch-englisch). Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Den zwei vorauf genannten Werken Wiehmayers und Jiraneks schliesst sich das genannte würdig an. Es zeigt auf den gleichen Gebieten viel ihnen Gemeinsames, sowohl in den theoretisch-technischen Leitgedanken, wie in ihrer praktischen Ausbeutung. Es ist offenbar: die bleibenden Einzelsätze der klavierpädagogischen Bestrebungen des letzten Jahrhunderts kristallisieren sich immer deutlicher zum System auf erfahrungsmässig gewonnener Basis. — Bei den Skalen fehlt in Vetters Werke noch die restlose Ausnützung der durch die symmetrische Tastenlage geschaffenen technischen Verhältnisse, wie sie Wiehmayer zeigt; doch ist die Akkord-Modulationstabelle auf Seite 25 nach Ansicht des Unterzeichneten unübertrefflich. Es wäre interessant, zu erfahren, ob Vetter nur von „klavierdualistischen" oder harmonisch-dualistischen Erwägungen (wie der Unterzeichnete) zu ihrer Aufstellung gelangte. Nach ihr lässt sich alles üben, und nimmt man noch ein systematisches Verschieben der Motive (Akzentverlegung), das Vetter ebenfalls reichlich heranzieht, so lässt sich in der Tat die technische Ausnützung eines Motivs nicht weiter treiben. Jene Tabelle überragt an musikalischer Überzeugungskraft und Leichtfasslichkeit, sowie technischer Allbrauchbarkeit so sehr alle übrigen, dass sie neben der für die Septakkorde allein das ganze Werk hätte beherrschen sollen, wodurch dessen Übersichtlichkeit zweifellos gewönne. Technische Werke wie dieses sollen doch nur den Grund legen, von da aus mag sich jeder sein Haus zimmern, wie er es für gut findet, und seinen Bedürfnissen genügend. Zum Schluss noch einen Wunsch, den wohl

noch mancher hegt, und den doch keins der Werke erfüllt. Vom „Wie“ der Sache ist kaum die Rede. Und doch steht die Frage danach zu allererst. Den Mechanismus des Spielapparates (Arm und Hand) zu erklären, dem dürfte sich kein Studienwerk entziehen, namentlich wo heute die Frage durch Vorkämpfer, wie Deppe-Caland, Breithaupt u. a., mehr denn je aktuell ist. Aber ich las: Skalen sind „ohne Stoss aus dem Arm“ zu spielen und Akkordfolgen „aus dem Handgelenk“. Die Autoren meinen damit doch wohl nicht, dass der Schüler nach bewährtem Muster beim Üben ein Buch unter den Arm klemmen soll? Fast klingt es aber so.

168. **Robert Handke:** Figuralstudien für Klavier, in Form von Satzbildern, Kadenzen und Improvisationen. Verlag: Max Hesse, Leipzig.

In Plan und Durchführung ist Logik nicht zu verkennen. Auch geht der Verfasser eigene Wege, die aber, wie ich glaube, durchaus nicht kürzer zu den von allen ersehnten Zielen führen, als andere gute Werke dieser Art. In den Erörterungen macht sich ein Streben bemerkbar, eine eigenartige Diktion zu erzwingen, durch Umbiegung des Sinnes bereits festgelegter Termini. So ist ihm „edle Tonalität“ = Tonschönheit. Die Bemerkung über den Legatobogen (S. 3) mit Berufung auf Mozart, zeigt, dass Handke noch konsequent von Taktstrich zu Taktstrich liest. Was Mozart aber in der Tat mit seinen feinen Bindebögen wollte, ist denn doch wohl etwas anderes, als der Verfasser angibt. Leider ist hier kein Platz, meine Ansicht zu entwickeln. Was ich in technischer Hinsicht an dem Hefte vermisse, das ist das, was ich an den Werken Jiraneks, Vetters, Wiehmayers hervorhob. Hermann Wetzel

169. **W. A. Mozart (Sohn):** Sonate in D-dur, für Violoncell und Pianoforte, eingerichtet von Friedrich Grützmacher. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Durch Herausgabe dieses ursprünglich für Violine oder Violoncell veröffentlichten Werkes hat sich Grützmacher ein Verdienst erworben. Das Cello kommt in seinem ganzen Umfange prächtig zur Geltung; auch Dilettanten können sich an diese Sonate mit Erfolg heranmachen, da sie keine grossen Schwierigkeiten bietet, ausserdem recht dankbar ist. Wer Vortrag und Tonbildung lernen will, dem sei das Werk bestens empfohlen.

170. **Ernst von Dohnányi:** Konzertstück in D-dur für Violoncell mit Orchester. op. 12. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Der junge, strebsame Komponist hat versucht, das Cello von der richtigen Seite anzupacken, nämlich von der der Kantilene. Selbst die Passagen sind gesanglich behandelt und stellen daher an das Instrument keine charakterwidrigen Anforderungen. Musikalisch befriedigen kann aber nur der langsame Mittelsatz, den die Cellisten wohl gern in ihr Repertoire aufnähmen, wenn er ein abgeschlossenes Ganzes wäre; in seiner jetzigen Gestalt kann das Adagio nicht allein gespielt werden. Technische Probleme sind in diesem Konzerte nicht zu lösen. Arthur Laser

171. **Christian Bering:** Fünf Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Verlag: F. Haft, Jena.

Der Komponist war mir bisher unbekannt. Seine Lieder bilden eine erfreuliche Erscheinung in der endlosen Flut der neuen Gesangskompositionen. Warmblütige Phantasie, getragen von einem schönen Satzbau und meist glücklicher Deklamation, zeichnet diese fünf Gesänge derart aus, dass selbst eine gelegentliche Geschmacklosigkeit den guten Eindruck nicht zu verwischen vermag.

172. **Eugen Gottschalk:** Vier Gedichte von Uhland, Walter von der Vogelweide, Liliencron und Geibel für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Ries und Erler, Berlin.

Dürftige Erfindung und unreifes Können charakterisieren diese musikalischen Elaborate ebenso wie die Herausgabe der Komposition des Liliencronschen Stimmungsbildes „Auf einem Kirchhof“ den selbstkritischen Standpunkt dieses Komponisten.

173. **Jngeborg von Bronsart:** Acht Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Die bekannte Komponistin, die sich schon auf den verschiedensten Gebieten der musikalischen Komposition betätigt hat, erweist sich auch mit diesen Gesängen als eine gewandte Tonsetzerin. Ihre Phantasie gehört allerdings einer Vergangenheit an, für die die Gegenwart kein rechtes Empfinden mehr hat. Es sind melodische Gefühlsergüsse, resultierend aus der Zeit romantischer Sentimentalität.

174. **Constanz Berneker:** Zwei Balladen von Felix Dahn für Bass und Pianoforte. op. 9. Verlag: D. Rahter, Hamburg und Leipzig.

Die Balladen sind beide bemerkenswert schöne Stücke, die intelligenten Basssängern wärmstens zu empfehlen sind. Das „Lied Ralfs vom Rhein" würde noch an Wirkung gewinnen, wenn bei einer erneuten Drucklegung die Ballade von dem polternden dumpfen es-moll nach dem helleren e-moll übertragen würde. Gut gebildete Bassisten werden die paar hohen e mit Leichtigkeit bewältigen.

Adolf Göttmann

175. **Joseph Joachim und Andreas Moser:** Violinschule. Bd. 2. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Während der bereits früher erschienene dritte Band (Vortragsstudien) hauptsächlich von Joachim bearbeitet war, rührt wie der erste (Anfangsunterricht) auch der vorliegende zweite Band (Lagenstudien) von Moser in den Hauptbestandteilen her, doch hat dieser nicht allein viele eigene grössere Stücke geliefert, sondern auch Joachim hat manches wertvolle Übungsstück beigesteuert. Aufgenommen sind viele bewährte Stücke und Übungen, u. a. von Bach, Leclair, Kreutzer, Mazas, Rode, Fiorillo, Campagnoli und verhältnismässig zahlreich aus der de Bériot'schen Schule, während die Davidsche sich offenbar nicht derselben Wertschätzung seitens Mosers erfreut. Dieser wünscht nachdrücklich, dass die sogenannten geraden Lagen von vornherein nicht zugunsten der leichteren ungeraden vernachlässigt werden, und dass die zweite Lage vor der dritten studiert wird; an der althergebrachten Bezeichnung der sieben Lagen hält er fest. Das Hauptgewicht legt er auf die Tonleiter- und Akkordstudien, mit denen möglichst früh begonnen werden soll. Er bespricht zunächst die Teilung der Saiten (natürliche und künstliche Flageoletts), verbreitet sich sodann über die Grösse der musikalischen Intervalle, nimmt dann, ehe er an die zweite Lage geht, erst Doppelgriffstudien in der ersten vor. Ausreichend werden die Lagenwechsel und die Funktionen des Daumens behandelt, ehe zum Portamento und Vibrato übergegangen wird. Nach Beendigung der vierten bis siebenten Lage wird der freie Wechsel durch alle Lagen und das Strecken der Finger vorgenommen. Dann erst kommen die aufprallenden Stricharten (Ricochet, Tremolo und Arpeggio) heran, ferner die gleichzeitige Führung zweier selbständiger Stimmen. Auch das Pizzicato ist in einem eigenen Abschnitt behandelt. Den Schluss bilden ausführliche Tonleiter- und Akkordstudien. Auf 242 Seiten ist ein überaus reiches Material zusammengetragen und sehr verständnisvoll gruppiert. Was Moser zu sagen hat, sagt er durchaus klar. Ich zweifle keinen Augenblick, dass auch dieser zweite Band weite Verbreitung finden und grossen Nutzen stiften wird. Dass er aber die betreffenden Teile der grossen Schule von Singer-Seyfried in Schatten stellt, kann ich nicht finden.

176. **Ernest Chausson:** Poème pour Violon et Orchestre. op. 25. Partition. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser durch Ysaye, Frau Senger-Sethe, Witek u. a. gern gespielten Tondichtung des vorzeitig gestorbenen sehr begabten Komponisten ist jetzt, nachdem der Klavierauszug und die Orchesterstimmen seit 9 Jahren vorlagen, auch die Partitur erschienen, ein Beweis, dass die Nachfrage eine rege ist, trotzdem an den Vor-

tragenden hohe Ansprüche gestellt werden. Die Orchesterbehandlung Chaussons ist sehr geschickt.

177. **Hermann Zilcher:** Konzert für Violine und kleines Orchester. op. 11. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

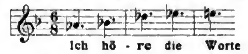
Auch von diesem Konzert ist erst nachträglich die Partitur erschienen; sie lässt das Instrumentierungsgeschick Zilchers namentlich in dem eigenartigen langsamen Satz aufs beste erkennen. Das Werk selbst ist von mir seinerzeit, als es Petschnikoff aus dem Manuskript spielte, und nach Erscheinen des Klavierauszuges gewürdigt worden. Merkwürdigerweise ist die schöne Suite für 2 Violinen und Orchester Zilchers noch immer nicht im Druck erschienen. Offenbar hat er, wie so viele andere Komponisten, darunter zu leiden, dass für grössere ernste Werke die Verleger mit der Laterne zu suchen sind. Wilhelm Altmann

178. **6 Sonatine di W. A. Mozart per Pianoforte.** Edizione riveduta da B. Mugellini. Edition Schmidl, Trieste.

Die vorliegende Sonatinensammlung ist nichts anderes, als eine offenbar nicht von Mozart herrührende Übertragung der Divertimenti für zwei Klarinetten und Fagott, die vom Unterzeichneten erst 1905 in der Gesamtausgabe von Mozarts Werken, Serie XXIV No. 62 in Partitur herausgegeben worden sind.[1]) Von den 24 Sätzen der fünf Divertimenti sind 21 in willkürlicher Zusammenstellung und Transposition zu 6 Sonatinen für Klavier umgeformt. Weggelassen sind das Larghetto aus Divertimento II, sowie Adagio und zweites Menuett mit dem schwermütigen Trio in b-moll aus Divertimento III. Einige Sätze weisen kleine Veränderungen auf, wie z. B. der Schluss des Adagio in Sonatine 6, den man geradezu als eine Verballhornung des Originals bezeichnen muss. Wahrscheinlich ist dem Übertrager die Originalfassung dieser Stelle zu kühn gewesen. Auch sind, abgesehen von verschiedenen offenbaren Notenfehlern, einige Stellen, die im Original dreistimmig imitatorisch gehalten sind, nur zweistimmig wiedergegeben. Leider hat der Herausgeber die Quelle seiner Bearbeitung im Vorwort nicht mitgeteilt. Der Unterzeichnete erblickt aber in der Herausgabe der Stücke als Sonatinen einen weiteren Beweis für die Echtheit ihres musikalischen Inhalts und stimmt dem Herausgeber völlig zu, wenn er die Entstehung dieser Stücke in die Meisterzeit Mozarts verweist. Ihr voller Reiz kann sich freilich nur bei der Ausführung in der Originalgestalt, d. h. als Bläsertrios entfalten, wie der Unterzeichnete wiederholt erfahren konnte. Ernst Lewicki

179. **Georg Wille-Helbing:** Fünf Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 20. Verlag: Max Liebers, Freiburg i. B.

Diese fünf Lieder wären besser ungedruckt geblieben, da der Komponist es an der gehörigen Selbstkritik hat fehlen lassen. Das erste Motiv in No. 1, „Ich liebe dich" (Anna Ritter), mag immer noch angehen, aber das zweite über dem Tremolo zeugt keinesfalls von Reichtum der Erfindung. Ein Schauer, der durch das Gebein rinnt, — in „Das tiefe Kämmerlein" von Anna Ritter — kann natürlich nur durch einen chromatischen Lauf im Bass dargestellt werden! Was die Deklamation betrifft, so hat sich der Komponist in No. 4, „Dämmerstunde" (Friedrich Adler), das folgende geleistet:

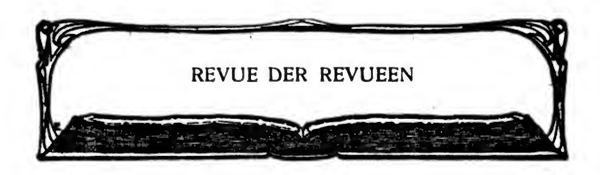


Die annehmbarste Nummer ist die letzte, „Spätes Glück" von Anna Ritter.

Max Puttmann

---

[1]) Vgl. auch „Die Musik" erstes Januarheft 1906 S. 62 nebst Musikbeilagen.



Aus fremden Zungen

THE MUSICAL TIMES (London) 1907, April—Juli. — Der lange, reich illustrierte Aufsatz „Westminster-Abbey“ von Dotted Crotchet (April-Juni) handelt von der Musikpflege in der Westminster-Abtei, sowie auch von der Architektur, den Grabdenkmälern usw. der Kirche. — Herbert Thompson bespricht unter dem Titel „An interview between Wagner and Rossini“ (Aprilheft) die, im vorigen Jahre auch in deutschen Blättern viel besprochene Schrift „La visite de Richard Wagner à Rossini“ von E. Michotte. — Das grosse Werk „Programme music in the last four centuries“ von Frederick Niecks, das bald auch in der „Musik“ besprochen werden wird, wird in einem mit M. unterzeichneten Artikel rezensiert. — A. C. Moule beendet seine Abhandlung „Chinese music“. — James E. Matthew bezweifelt in seinem Aufsatz „A pictorial puzzle“ (Maiheft), dass ein, angeblich von Hyacinthe Rigaud gemaltes Bild, das vor kurzer Zeit von der National-Gallerie angeschafft wurde, wirklich, wie die Aufschrift besage, Lully und vier seiner Schüler darstelle. Er hält es für wahrscheinlicher, dass die fünf porträtierten Personen Angehörige der Familie Hotteterre sind, der mehrere berühmte Flötenspieler angehörten. Eine Reproduktion des Rigaudschen Bildes ist dem Hefte als Kunstbeilage beigegeben. — Frank Kidson spricht in dem Artikel „Old-time music publishing“ über die Drucklegung und den Verlag von Musikalien in England im 17. und 18. Jahrhundert. — Der Aufsatz „Norwich and its musical associations“ (Juniheft) bespricht die Musikpflege in Norwich seit dem 14. Jahrhundert. — Der Aufsatz „Dulwich college“ (Juliheft) enthält eine Geschichte des von dem Schauspieler und Musiker Edward Alleyn (1566—1626) gegründeten „College of God's gift“ in der Londoner Vorstadt Dulwich. — W. G. Mc. Naught berichtet über die „Competition Festival movement“.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London) 1907, März—Juli. — Anlässlich der Aufführung der „Lustigen Weiber von Windsor“ im Covent Garden wird in dem Aufsatz „Otto Nicolai“ (Märzheft) eine Biographie des Komponisten veröffentlicht. — Edward J. Dent spricht in dem Aufsatz „The Study of musical history“ den Wunsch aus, dass die Musikgeschichte nicht etwa, wie Sanskrit und Hebräisch, von einigen Fachleuten, sondern auch von der Mehrzahl der Musikfreunde studiert werden möge. Die blosse Kenntnis von Daten ohne Kenntnis der musikalischen Werke sei allerdings wertlos; eine Geschichte der Oper in Frankreich biete keinerlei Nutzen, wenn man von der französischen dramatischen Musik nur Stücke aus „Carmen“ und eine modernisierte Arie von Lully kennt. Andererseits könne aber die Musik ohne theoretische Kenntnisse weniger verstanden werden. Den Musikschülern solle kein Stück zum Studium gegeben werden ohne einige historische Belehrungen. „Es sollte freimütig anerkannt werden, dass ein intellektuelles Verständnis irgend eines Musikwerkes für den Musikliebhaber wichtiger ist als das korrekte Spielen von Skalen und Arpeggien.“ — D. C. Parker spricht in dem Aufsatz „Music and religion“ (Aprilheft) über die enge Verwandtschaft der Musik

mit der Religion und insbesondere über die religiöse Bedeutung der Werke Johann Sebastian Bachs und Richard Wagners. Am Schluss sagt er, dass Edward Elgars Werke getreue Kundgebungen des heutigen religiösen Gefühles („good specimens of the modern manifestation of religious feeling") seien. — Herbert Antcliffe beginnt den Aufsatz „New flights, and a danger" (Maiheft) mit der Bemerkung, dass Schumann, wenn er die heutige Musik kennen gelernt hätte, seinen Aufsatz „Neue Bahnen" vielleicht durch einen zweiten über „Neue Flüge" ergänzt hätte; denn ein Unterschied wie zwischen einem Luftschiff und einer Postkutsche bestehe zwischen der heutigen Musik und der vor hundert Jahren geschaffenen. Solche Flüge, wie sie Richard Strauss, Max Reger, Claude Debussy und Charles Martin Loeffler unternähmen, würde Schumann vielleicht für unheilbringend (disatrous) gehalten haben; aber er würde eingesehen haben, dass durch sie der Musik neue, bisher unbekannte Gegenden erschlossen werden. Später würden von Musikern der neuen Richtung ebensoviele Werke von der höchsten Genialität geschaffen werden, wie sie von den Meistern irgend einer andern Schule geschaffen worden sind. Jetzt aber litten die neuen Werke noch fast alle an dem Mangel einer gewissen Eintönigkeit, die fast aller Musik von chromatischem Charakter anhafte. Das Überwiegen der Chromatik führe die Gefahr herbei, dass wir die Kontraste entbehren müssen, die durch Modulation und Tonartenwechsel entstehen („the danger of our losing the contrasts afforded by modulation and key transition"). „Indem wir die glitzernden, glühenden Farben gewinnen, verlieren wir den scharfen Umriss der Zeichnung und die vornehme Schönheit des Marmors und des Thons." Die Eintönigkeit der heutigen Musik könne anscheinend nicht erfolgreich durch blosse harmonische und melodische Kunstgriffe („not with any great success by merely harmonic or melodic devices"), sondern nur durch Mannigfaltigkeit in der Rhythmik und in der Farbengebung („by varied rhythms and colour effects") beseitigt werden. — Ellen von Tidehöhl berichtet in dem Aufsatz „Moscow Conservatory for the masses" über das Moskauer Volks-Konservatorium, dessen Zweck es ist, eine gediegene wissenschaftliche und praktische Unterweisung in der Musik zu gewähren und „latente Talente" in den unteren Volkskreisen zu entdecken und auszubilden. Für die Teilnahme an den Chorübungen sind jährlich 3 Rubel, für den Unterricht im Spiel eines Instrumentes oder im Sologesang 20 Rubel jährlich zu zahlen. Die Lehrer erhalten jährlich 50 Rubel für die wöchentlich einmal erteilte Lektion, einerlei, ob sie hochangesehene Künstler und Pädagogen sind oder in bescheidener Stellung wirken. „Einige der Lehrer wollten unentgeltlich mitarbeiten; aber ihr Angebot wurde von der Leitung nicht angenommen, weil das ganze Unternehmen dann den Anstrich einer mildtätigen Anstalt erhalten hätte und der Schein entstanden wäre, dass es keine solide Grundlage habe." Obwohl das Unternehmen erst im Oktober 1906 gegründet wurde, beträgt die Zahl der Schüler schon über 600. Die bisherigen Erfolge sind sehr zufriedenstellend. — Über den englischen Komponisten und Organisten Orlando Gibbons, dessen 282. Todestag am 5. Juni dieses Jahres in der Westminster-Abtey durch ein „sacred festival" gefeiert wurde, steht in der Juni-Nummer ein Aufsatz („Orlando Gibbons"), in dem besonders auf seine Kompositionen für das Virginal hingewiesen wird. — Unter dem Titel „Two valuable reprints" bespricht Ebenezer Prout (Juni- und Juli-Heft) zunächst sehr ausführlich den von Walter Niemann besorgten Neudruck von C. Ph. Em. Bachs „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen". — Von den übrigen Artikeln sind erwähnenswert: „Bonn" von Herbert Antcliffe (März-

heft); „Sir August Mann" (anonym) (Aprilheft); „Henry Wadsworth Longfellow" von J. S. S.; „Music and the amateur" von A. B. W. (Maiheft); „The forerunners of Mozart's requiem" von Edward J. Dent (Juni- und Juli-Heft); „Nationality and music" von Maud Matras (Juniheft); „Sources of inspirations of music" von D. C. Parker (Juliheft).

THE MUSICAL WORLD (London) 1907, Februar—Juni. — Sir Alexander Mackenzie hielt an dem Royal Institut eine Rede über „the latest phases of music" (die letzte Entwicklung der Musik), in der er den Impressionismus und den Realismus in der Musik verurteilte, weil beiden der Ausdruck des Schönen fehle. Gegen diese Rede wendet sich ein Aufsatz unter der Überschrift „Beauty is truth, truth beauty" (Schönheit ist Wahrheit, Wahrheit ist Schönheit) (Februarheft), in dem darauf hingewiesen wird, dass es schwer zu bestimmen sei, was die Schönheit ist. Die Musik müsse „Ideen" ausdrücken und widerspiegeln, die unmittelbar das wirkliche Leben berühren („must express and reflect ideas directly connected with life"). Anstatt zu fragen: „Ist das Kunstwerk schön?", solle man eher fragen: „Ist es wahr?"; denn wenn es ein wahres Bild des Lebens sei, so habe es auch Schönheit, wenn auch der Betrachtende sie nicht immer zu erkennen vermöge. Die Musik entwickle sich heute immer mehr zur Musik mit einem bestimmten poetischen Programm; Brahms habe nur wenige Jünger, Wagner, Berlioz und Strauss hätten sehr viele. — Der anonym erschienene Aufsatz „Robert Browning and music" bespricht besonders Browning's Gedicht „The Abbé Vogler", das A. Symons „the noblest, deepest, fullest poem on music in the language" nannte. Auch eine kurze Biographie des Abtes Vogler steht in dem Aufsatz. — Der Aufsatz „A young english composer: Benjamin I. Dale" (Märzheft) enthält eine Lebensbeschreibung und eine kurze Charakteristik der Werke des 22 jährigen Komponisten. — Über Debussy handeln zwei Aufsätze: „M. Claude Debussy" (anonym) und „Debussy: an impressionist sketch" von Gerald Cumberland. Cumberland meint, dass die Musik Debussy's von ähnlichen Stimmungen erfüllt sei wie die Gedichte Rossetti's und Verlaine's. — In dem anonymen Aufsatz „The tribute of silence" wird der von I. Landfear Lucas in „The Standard" gemachte Vorschlag besprochen, nach musikalischen Vorträgen entweder überhaupt nicht den Beifall durch Klatschen kundzugeben oder wenigstens einige Augenblicke zu warten, „damit die Wirkung des vorgetragenen Werkes nicht sogleich verloren gehe". Der Mitarbeiter der Musical World schlägt vor, dass auf den Konzertprogrammen die Bitte gedruckt werden möge, Beifallsbezeugungen während der Pausen zwischen den Sätzen einer Symphonie oder eines Kammermusikwerkes zu unterlassen. — Der Aufsatz „Tone Colour in Music" von Metronome (Juniheft) handelt von der Ähnlichkeit der Farbenempfindungen mit den Tonempfindungen. Wie es drei Grundfarben: Blau, Gelb und Rot gebe, so bestehe das moderne Orchester aus drei Arten von Hauptinstrumenten: Streich-, Holzblas- und Blechinstrumenten; die übrigen Instrumente seien Hilfsinstrumente. Die blaue Farbe sei dem Ton der Streichinstrumente, die gelbe dem der Holzblasinstumente und die rote dem der Blechinstrumente ähnlich; die Trommel errege eine ähnliche Empfindung wie das Schwarz. So wie eine Mischung von Blau und Gelb die grüne Farbe ergibt, so entstehe durch das Zusammenspiel von Streich- und Holzblasinstrumenten ein Ton, der der grünen Farbe ähnlich sei; und ebenso seien die durch die anderen Mischungen entstehenden Farben ähnlich den Klängen, die durch das Zusammenspielen der entsprechenden Instrumente entstehen. — E. A. A. teilt in dem Aufsatz „Some musical myths" einige interessante Sagen verschiedener

Völker mit. — Von den übrigen Aufsätzen sind erwähnenswert: „Richard Strauss — and after?" von Gerald Cumberland (Februarheft). — „The colour of sound" von C. E. V. — „The music of the future" von H. Lissant Collins (Märzheft). — „Pedro Gailhard" (anonym). — „The orthodoxy of welsh music" von Varteg Evans. — „The passing of the organ blower" von I. C. H. (April- und Maiheft). — The harp, and its revival" von F. A. B. (Maiheft). — „Music in Java".

THE MUSICIAN (Boston) 1907, Februar—Juli. — William Shakespeare spricht in dem Aufsatz „Master and pupils" (Februarheft) über die Notwendigkeit gründlichen Studiums und fortwährenden Übens. — Julien Tiersot behandelt in einer Abhandlung über „Musical ethnography in Amerika" 1. die Musik der Indianer (Februar-) 2. Neger-Lieder (Märzheft). Beide Kapitel enthalten auch einige Notenbeispiele. — Karleton Hackett bespricht eingehend das Lied „The hills o' skye" von Victor Harris. — William Shakespeare veröffentlicht in dem Aufsatz „The old masters" Zitate aus Werken über Gesangskunst aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. — Das Aprilheft ist eine Schubert-Nummer und enthält viele der kurz vorher in den zwei Schubertheften unserer Zeitschrift (VI. Jahr, siebentes und achtes Heft) veröffentlichten Bilder, sowie folgende Aufsätze: Henry Finck: „Schubert's songs"; E. Krehbiel: „The story of Schubert's life"; Paul Bennett: „Schubert's songs for the piano and young hands"; Karleton Hackett: „Singing Schubert's songs"; Percy Goetschius: „The pianoforte compositions of Schubert for two hands"; E. R. Kroeger: „Programms for Schubert recitals"; Edward Dickenson: „The influence of Schubert upon musical culture"; W. S. B. Mathews: Schubert as a composer". — In demselben Heft zitiert William Shakespeare unter dem Titel „Master and pupils" Aussprüche über Gesangskunst aus Werken des 18. und des 19. Jahrhunderts. — Der Aufsatz „Blind organists" von M. F. Mc. Connell (April- und Maiheft) enthält Lebensbeschreibungen und Porträts der blinden Organisten: William Wolsterholme, Alfred Hollins, Bernhard Pfannstiel, David D. Wood, Adam Geibel, T. H. Tschudi und John W. Bischoff, sowie die Lebensbeschreibung von L. V. J. Vierne. — Das Maiheft enthält drei illustrierte Aufsätze über Palestrina: Richard Saville: „To Palestrina on foot"; Raffaele Simboli: „A day at Palestrina — the home of the master"; R. Littlehale: Palestrina, prince of music". — Der Aufsatz „The land of Professor Sevcik" von L. Vojacek (Juniheft) handelt hauptsächlich von der Lehrtätigkeit Sevcik's in Prag. — Unter dem Titel „An american grand opera" bespricht Elise Lathrop die Oper „Poia", Musik von Arthur Nevin, Text von Randolph Hartley. — In den Schlusskapiteln (Juni- und Juliheft) seines Artikels „Master and Pupils" trägt William Shakespeare seine eigenen Ansichten über Gesangsunterricht vor. — Von den übrigen Aufsätzen sind erwähnenswert: Frances E. Clark: „Ear training in the Kindergarten" (März- und Maiheft); Julien Tiersot: „Hector Berlioz" (Maiheft); Karleton Hackett: „Rhythm" (Juniheft); Edward Burlingame Hill: „Maurice Rowel's piano music"; Julien Tiersot: „Public music teaching in France"; Frances H. Morton: „Breathing and its relation to piano playing"; George Cecil: „The History of the Monte Carlo opera house" (Juliheft); Shoji Iwamoto: „Occidental and oriental music in present Japan"; Ellen von Tideboehl: „Music in Russia".

MUSICAL AMERICA (New York) vom 6. April—29. Juni 1907. — Diese Wochenschrift enthält keinen einzigen musikgeschichtlichen und keinen einzigen ästhetisch-kritischen Aufsatz, sondern nur kurze Personalnachrichten, Berichte über Konzerte und Opernaufführungen, Interviews mit Musikern u. dgl. Auch Beschreibungen der Hochzeits-

feste bekannter Musiker, Lebensbeschreibungen ihrer Frauen, Berichte über Ehescheidungs-Prozesse und andere Nachrichten über die persönlichen Verhältnisse der Künstler veröffentlicht „Musical America" in grosser Zahl. Welcher Art die Aufsätze dieses Blattes sind, kann man schon an den Überschriften erkennen, von denen ich hier eine mitteilen will. „Madame Calvé erklärt im Bett, warum ihre ‚Carmen' so fesselnd ist. Sie enthüllt in einer zwanglosen Unterredung einige der inneren Geheimnisse ihrer Kunst. — ‚Und Mister Hammerstein! Er ist der entzückendste Mann von der Welt', sagt sie" („Madame Calvé, in bed, tells why her ‚Carmen' is so captivating. Discloses some of the inner secrets of her art in an informal interview — ‚And Mr. Hammerstein! He is the most charming man in the world', says she"). Auf diese in grossen Lettern gedruckte Überschrift folgen einige kurze Mitteilungen über ein Gespräch mit Frau Calvé, die dem Interviewer, ausser dem schon in der Überschrift Angedeuteten, sagte, dass es nirgends ein urteilsfähigeres oder musikalisch begabteres Publikum („more discerning or musical public") gebe als das Newyorker. Mit derartigen Artikelchen ist fast der ganze Hauptteil dieser Zeitschrift, die in jeder Woche im Umfang von 20 grossen Folioseiten erscheint, angefüllt. Das Beste an der Zeitschrift sind die vielen Porträts berühmter jetzt lebender Künstler.

MUSICAL REVIEW (San Francisco) 1907, Januar—März. — Diese Hefte enthalten nur einen längeren Aufsatz, betitelt: „Valuable information about Madame Batterfly. A few explanatory notes which will greatly assist in obtaining a thorough idea about the great beauties of this exquisit work" („Wertvolle Belehrung über Madame Butterfly. Einige erläuternde Bemerkungen, die sehr dazu helfen werden, eine rechte Vorstellung von den grossen Schönheiten dieses ausgezeichneten Werkes zu erlangen"). Der übrige Inhalt besteht aus Konzertberichten und kurzen Nachrichten. Wer die in Amerika in gewissen Kreisen übliche Musikpflege kennen lernen will, kann, ausser der schon besprochenen Zeitschrift „Musical Amerika", auch dieses Blatt einmal durchblättern.

WEEKBLAD VOOR MUZIEK (Utrecht) 1907 No. 6—28. — Ganz andere Eindrücke als jene deutschen Kritiker, die Max Reger „den grossen Entseeler der Musik" nennen, scheint der Herausgeber dieser Zeitschrift, Hugo Nolthenius, von der Regerschen Musik empfangen zu haben. In dem Aufsatz „Max Reger-Avond" (No. 8) sagt er über den Vortrag Regerscher Lieder durch zwei holländische Sänger: „O, was habe ich genossen durch die entrückende, direkt zur Seele sprechende, sogleich zu Tränen rührende Stimme dieses Sängers! . . . Wie wurde er von Reger selber begleitet! Nein, das war unvergesslich seelig. Welch ein Ausdruck in „Des Kindes Gebet" . . .! Das waren Klänge, die dem Himmel selber abgelauscht waren. Und dann ‚Engelwacht', ‚Glück' und ‚In einem Rosengärtelein'. Das sind Juwelen der innigsten Lyrik in freier, aber nie verkehrter Deklamation, mit einem musikalischen Hintergrund der schönsten Art, einem Hintergrund, der in seinen zarten, silbernen Blumenduftklängen („bloemengeurklanken") niemals öde ist, aber ein abgerundetes Ganzes gibt, auf dem in blühendem Leben die Singstimme mit dem Text die wahrhaften („redelijke") Gedanken wie mit fester Führerhand leitet". Nach dem Bericht scheint auch auf die andern Zuhörer die Regersche Musik eine tiefe Wirkung ausgeübt zu haben; jedoch war das Konzert nicht sehr gut besucht. — Die Frage, ob die Rezitative der Matthäus-Passion vom modernen Klavier oder vom Cembalo begleitet werden sollen, wird von Joh. Wagenaar (No. 15) und P. A. van Westhreene (No. 17) untersucht („De Klavierbegeleiding der



seccorecitatieven in de Matthäus-Passion"). — Über Schulgesangsunterricht handeln die Artikel „De Adresbeweging in Duitschland ter verkrijging van goed zangonderwijs op de school" von Marie Berdenis van Berlekom (No. 11) und „Een gewichtig adres" (No. 25). Die „adres" ist eine von der „Nederlandsche Vereeniging tot bevordering van het Schoonheidsbeginsel in het onderwijs" an die Behörden der grösseren Gemeinden Hollands gerichtete Eingabe, in der eine Reform des Gesangunterrichtes gefordert wird. — Ein Aufsatz in deutscher Sprache über „Salome von Richard Strauss" von Hugo Reichenberger in Frankfurt a. M. (No. 20 u. 21) schliesst mit den Worten: „Somit darf ich ruhig meiner Überzeugung dahin Ausdruck geben, dass ich ‚Salome' von Richard Strauss für die bedeutendste Erscheinung auf musikalisch-dramatischem Gebiete seit Wagner halte. Ob das Werk einen bleibenden Bestand für das Repertoire der Opernbühnen bedeuten wird, ist meines Erachtens eine ebenso müssige Frage, als es gefährlich ist, hier irgend einer Prophezeiung Raum zu geben. Freuen wir uns über das, was uns ein grosser Geist gegeben hat! Der Blick in die Zukunft bleibt unserm Auge für immer verschlossen." — Anna Lambrechts-Vos widmet dem am 27. April 1907 gestorbenen Musiktheoretiker Polak, der am 21. September 1839 in Rotterdam geboren wurde und als Kaufmann in Holland lebte, einen interessanten Nachruf (No. 22), dem ein Porträt vorgedruckt ist. — „Hoe moet eene ‚elementaire Klavierschool' zijn ingericht?" von Marie Berdenis van Berlekom (No. 23). — Der Bericht „Tweedaagsch Muziekfeest. Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst afd. Rotterdam" von Anna Lambrechts-Vos (No. 24) besteht zur Hälfte aus einer begeisterten Besprechung der auf diesem Fest aufgeführten Werke von Richard Strauss. Auch der Herausgeber, Hugo Nolthenius, spricht in einem Nachwort zu diesem Bericht mit höchster Anerkennung von Richard Strauss. — Von den übrigen Aufsätzen sind bemerkenswert: „Het Kinder-Zangonderwijs" von Hugo Nolthenius (No. 6). — „Sir August Manns" von Jan Mulder (No. 10). — „Naar aanleiding van het gebrekkige van ons notenschrift" v. Em. Ergo (No. 12). — „Eene Matinee van G. H. G. von Brucken Fock" v. Hugo Nolthenius" (No. 16). — „Bijdrage als proef voor een levende modulatieleer" von Em. Ergo (No. 25 u. 26).

NATIONALTIDENDE (Kopenhagen) (1907, 19. u. 26. Mai.) — Die Sonntagsbeilage enthält einen ausführlichen Aufsatz über „Dietrich-Buxtehude" von Jens Arsbo.

FINSK MUSIKREVY (Helsingfors) 1907, No. 3—10. — Ausser Berichten über Konzerte und Opernaufführungen enthalten diese Hefte die folgenden Aufsätze: „Musik och finskhet" vom Herausgeber Otto Andersson (No. 3). — „Tankar med anledning af ett konsertprogram" von Corno (No. 4). — „Arbetareröreisen atomlands och musiken (No. 5). — E. M. veröffentlicht unter dem Titel „Canticum canticorum. Biblisk kantat of Enrico Bossi" eine musikalische Analyse des Bossi'schen Werkes „Hohelied" (No. 6). — R. analysiert „Erkki Melartins symfoni No. 3 in F-dur" (No. 7). — „Anti Nikiander. Finlands första violinbyggare." — „Den naturliga klaverteknikens grundpríncíper, faststälida med afseende a den moderna stilens fordvingar" von Gösta Wahlström, Kapitel I (No. 9 u. 10). — No. 8 ist eine „Spezialnummer", deren Hauptteil von dem am 21. April 1907 in Helsingfors veranstalteten ungarischen Konzert handelt. Andor Cserna veröffentlicht darin eine „Programanalys" der in diesem Konzert aufgeführten Werke von Jonre Kalman, Ödön von Mihalovich, Jenö von Hubay, Ernö von Dohnanyi, Akos von Buttykay, Leo Weiner, Nandor Rekai. In dem Aufsatze sind auch die Porträts aller dieser Komponisten abgedruckt.

Magnus Schwantje



KRITIK

OPER

PARIS: Wie sich doch der Geschmack und das Urteil in musikalischen Dingen rasch ändern! Es ist noch nicht so lange her, da war das Wort „operettenhaft" die schlimmste Verurteilung, die ein neues Werk in der Komischen Oper finden konnte. Heute, wo die Operette als stehende Gattung ganz von den Pariser Bühnen verschwunden ist, bedeutet es ein Kompliment, wenn man von dem neuen Werke André Messager's „Fortunio" sagt, es enthalte operettenhafte Bestandteile. Tatsache ist, dass gerade diese Bestandteile schon bei der Generalprobe ganz besonders beifällig aufgenommen wurden. Das ist um so auffallender, als Messager und seine sehr gewandten Textdichter de Flers und Caillavet mit einem anerkannten Meisterwerk der Literatur, mit dem „Chandelier" von Alfred de Musset ziemlich rücksichtslos umgegangen sind. Sie haben sich wie hungrige Tiger auf den Stoff gestürzt, sobald die Schonzeit der fünfzig Jahre nach dem Tode Musset's vorüber war, und noch mehr durch einfältige Zutaten als durch willkürliche Weglassungen gesündigt. Der ganze erste Akt der Oper ist neu und bereitet eine Situation vor, die bei Musset ohnehin klar genug ist. Der Notar dringt im Drama misstrauisch in das Schlafzimmer seiner Frau Jacqueline ein, lässt sich mit Mühe beschwichtigen, und kaum ist er verschwunden, so verlässt der Offizier Clavaroche den Wandschrank, in dem er sich versteckt hatte. Er gibt seiner Geliebten den Rat, sich einen „Kerzenhalter", d. h. einen Pagen anzuschaffen, auf den sich der Verdacht des Ehemannes ablenken lässt, und damit ist die Exposition vollständig gegeben. Nur das Bedürfnis nach einer lebhaften Volksszene und mehreren Couplets hat den zugefügten ersten Akt der Oper erzeugt, in dem eine Unwahrscheinlichkeit die andere ablöst. Beim Kegelspiel singt der Schreiber Landry Couplets auf den Notar und seine Frau. Der Notar lässt Jacqueline nach der Messe auf der Strasse stehn, wo sie die Bekanntschaft von Clavaroche macht und diesen dem zurückkehrenden Notar auf seinen Wunsch vorstellt. Auf der Strasse stellt auch der zugereiste Notar Subtil seinen Neffen Fortunio seinem Kollegen André als Schreiber vor und tauschen der lustige Landry und der elegische Fortunio allgemeine Betrachtungen über die Liebe aus. So schlecht erfunden das alles ist, so erhielt doch schon dieser erste Akt allgemeine Zustimmung, weil man angenehm überrascht war, leichtfassliche Gesangsmelodieen zu hören und fast jedes gesungene Wort zu verstehen. Den zweiten Akt, der Mussets erstem Akt entspricht, weiss der Komponist auf der Höhe der dichterischen Gestaltung zu halten. Die Heuchelei der Notarsfrau, die feierliche Würde des Notars, die Geckenhaftigkeit des Offiziers sind glücklich charakterisiert. Für Fortunio haben de Flers und Caillavet sogar einen wirksamen Einfall gehabt, indem sie ihn etwas singen lassen, was an Stolzings „Am stillen Herd zur Winterszeit" erinnert, und Messager und der jugendliche Tenor Franceil haben davon grossen Nutzen gezogen, ohne ungebührlich zu wagnerisieren. Im dritten Akt, der im Garten des Notars spielt, erwartete man mit besonderer Spannung das berühmte „Liebeslied Fortunios", den einzigen in Versen geschriebenen Teil des Mussetschen Stückes, weil seine Vertonung im Jahre 1848 durch Offenbach, der damals die Szenenmusik der Comédie Française leitete, den Ruf des später so berühmten Operettenmeisters begründet hat. Messager beginnt ziemlich einfach, wie Offenbach, wenn auch in Moll, dramatisiert dann aber das Ende „J'en porte l'âme déchirée — Jusqu'à mourir . . .", was durch den Zusammenhang hinlänglich gerechtfertigt ist. Der vierte Akt der Oper beginnt mit einem von den Librettisten mangelhaft erfundenen Nachtfest im Garten des Notars. Eine andere zweifelhafte Zutat ist, dass die verblüffte Jacqueline, um einen getragenen Gesang zu haben, Gott zum Schutze des von Clavaroche in einen Hinterhalt gelockten Fortunio anrufen muss. Hier hat auch Messagers angenehmes Talent so ziemlich versagt, und auch das endgültige Liebesduett bewegt sich bloss in konventioneller Leidenschaftlichkeit. Den Schluss des Ganzen, die Beschämung des Offiziers, verlegt Musset ins Esszimmer, die Opernfabrikanten, als ob sie die anstössige Seite des Stoffs noch einmal betonen wollten, ins Schlafzimmer. Jacqueline überreicht Clavaroche einen höchst symbolischen Kerzenstock. Er entfernt sich mit dem Notar, und Fortunio verlässt sein Versteck. Rasch fällt der Vorhang, dessen Rot ebenfalls eine symbolische Bedeutung anzunehmen scheint. — Messager, der vom nächsten Jahre an die Grosse Oper leiten wird, hat der Komischen Oper 1890 die ausgezeichnete „Basoche" geschenkt und ist 1896 mit dem ernster sein wollenden „Chevalier d'Harmental" elend durchgefallen. Er kehrte hierauf wieder zur Operette zurück und fand volle Erfolge mit „Les Petits Michu" (1897), „Aéronique" (1898) und „Les Dragons de l'impératrice" (1905). Sein „Fortunio" ist ein sehr annehmbarer Kompromiss, der den Manen Mussets nicht zu nahe tritt und der Operettengattung nur ihre besseren, musikalisch allenfalls berechtigten Elemente entlehnt. — Von den Sängern trafen eigentlich nur der alte Fugère als Notar und Périer als Landry den wahren Ton des komischen Liederspiels. Die andern hatten einige Mühe, sich der schweren Akzente des modernen Musikdramas ganz zu entledigen. Frau Carré, der Bassbariton Dufranne und der Tenor Franceil trugen immerhin wesentlich zum Gelingen bei. Der Chor und das Orchester liessen trotz der energischen Leitung Messager's erkennen, dass die Truppe der Komischen Oper in letzter Zeit mit dem Einstudieren neuer Werke überbürdet worden war. Die Ausstattung im reinsten Rokokostil war sehr passend, aber ihm zuliebe hätte man im Text die Anspielungen auf den Schnurrbart des Offiziers streichen sollen, denn Dufranne-Clavaroche war sehr korrekt rasiert.

Felix Vogt

KONZERT

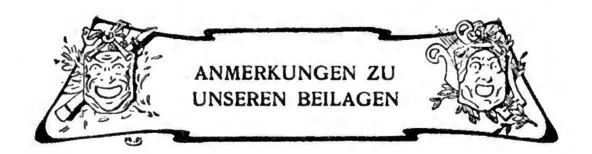
BUENOS AIRES: Einen bedeutungsvollen Platz in unserm Kunstleben haben sich die „Konzerte Heisecke" sowohl durch die verständnisvoll aufgestellten Programme, als auch durch das sich in ihnen offenbarende ernste Streben gesichert. Herr Heisecke ist ein Cellist von achtbaren Eigenschaften, Frau Runge-Heisecke

eine Pianistin von bedeutender Technik und gesunder musikalischer Auffassung. Im Verein mit dem vorzüglichen Bratschisten Bonfiglioli und dem Geiger Maffioli spielten sie die beiden Klavierquartette op. 13 von Richard Strauss und op. 16 von Beethoven. Beide kamen zu vorzüglicher Aufführung. Die Cello-Sonate op. 46 von Xaver Scharwenka, von dem Ehepaar Heisecke trefflich gespielt, war gleichfalls eine Neuheit für unsere Stadt. — Der „Deutsche Musikverein“ gab sein diesjähriges erstes Konzert nach dem Rezept des Schauspieldirektors im „Faust“. Der gemischte Chor sang gut ausgearbeitet zwei Volkslieder, Schumanns „Das Schifflein“ (mit Horn und Flöte) und den Walzer „An der schönen blauen Donau“ mit fragwürdigem Text. Der Dirigent Ernesto Drangosch brachte sein Virtuosentum mit der Lisztschen „Phantasie über Mozarts Don Juan“ wieder in Erinnerung, und ein bisher unbekannter Geiger, Torterolo, spielte die Böhmischen Tänze von Sarasate ohne Feuer und versagte in der F-dur Romanze von Beethoven völlig. Hermann Kieslich

PARIS: Ausser den Schlussprüfungen des Konservatoriums, die, wie üblich, den Saal der „Komischen Oper“ vollständig füllten, gab es für den Musikliebhaber im Juni und Juli noch allerlei Genüsse auf dem Gebiete des Konzerts. Der alte Francis Planté, der immer durch die Originalität seiner Programme überrascht, konzertierte zweimal im Theater Sarah-Bernhardt und spielte dermassen den Bescheidenen, dass er sich nicht bewegen liess, sich allein an den Flügel zu setzen, obschon das Publikum es direkt verlangte. Er hatte seine begabtesten Nachfolger, Pugno, Diemer, Risler und Cortot entboten und spielte mit ihnen, je auf zwei oder drei Klavieren, unendlich lange Programme, in denen sich neben allerhand unerwünschten Arrangements moderner Orchesterwerke die Werke von Bach am besten bewährten. — Auch Paderewski rückte spät ein, fand aber für seine zwei Konzerte den üblichen Zudrang. Seine eigenen Werke, Variationen und Fuge und Sonate in Es-dur, imponierten zwar durch eine gewisse Wucht des Vortrags, aber nur durch Chopin wurde die übliche Begeisterung erzeugt. — Mit steigendem Erfolg gaben Cortot, Jacques Thibaud und Casals drei Triokonzerte. Der dritte Abend vereinigte Brahms, Saint-Saëns und das Erstlingswerk von César Franck, das gleich im ersten Satz schon den kundigen Kontrapunktisten verrät. — Die Konzerte im Salon der Société Nationale schlossen am 28. Juni mit dem 22. Konzert. Es lief zwar da sehr viel Mittelmässiges mit unter, und auch die Ausführung war oft mangelhaft, aber es gab doch auch einige Lichtpunkte unter den „ausgestellten Gegenständen“. Die deutschen Reigen zu vier Händen von Moszkowski, die dieser mit Förster vortrug, gefielen ausserordentlich, und auf dem schwierigen Gebiet der Klaviersonate wusste der in Clermont-Ferrand wirkende Elsässer Aloys Claussmann Ehre einzulegen.

Felix Vogt





Der Würdigung des verdienstvollen Komponisten Carl Adolf Lorenz in diesem Heft schliessen wir das Porträt des Jubilars an.

Die Krusesche Falstaff-Studie gibt uns diesmal Gelegenheit, unsern Lesern Paul Konewka als Silhouettenschneider vorzustellen. Die reizvollen Arbeiten Konewkas bewegten sich meist im Anschluss an die Literatur; wir erinnern hier vornehmlich an seine feinen Schattenrisse Mörikes. Die beiden Silhouetten des Falstaff stammen aus einem Shakespeare-Zyklus und gehören zu den anmutigsten Erfindungen Konewkas.

Ein ganz seltenes Porträt ist das des Komponisten Karl Ludwig Drobisch, für das wir die lithographische Vorlage Herrn Geheimrat Theinert in Berlin verdanken. Drobisch, am 24. Dezember 1803 geboren, wurde nach kurzem Universitätsstudium Schüler Weinligs, liess sich 1826 in München nieder und wurde 1837 Kapellmeister der protestantischen Kirchen in Augsburg. Hier verfasste er eine grosse Zahl kurzer Messen, mehrere Oratorien und andere Werke, die aber ausserhalb Augsburgs wenig bekannt wurden und zum grossen Teil ungedruckt blieben. Obwohl Drobisch Protestant war, wurden seine Werke in der Mitte des vorigen Jahrhunderts auch in katholischen Kirchen gespielt. Er starb in Augsburg am 20. August 1854. W. H. Riehl, der mit dem Komponisten persönlich verkehrte, hat ihm in seinen „Musikalischen Charakterköpfen" ein Denkmal gesetzt. Er zählt ihn zu „jener Gruppe rationalistischer Komponisten, die, ursprünglich der Schule Philipp Emanuel Bachs entsprossen, durch fast ein Jahrhundert sich behauptet hat. Demgemäss charakterisiert seine Kirchenmusik eine schlicht klare Empfindung, ein heller, weltfreudiger Sinn, der sich zu kindlicher Andacht erheben, aber auch stark zur Nüchternheit herabsinken konnte. Seine Musik grübelt nicht in den Geheimnissen des Daseins, sie nimmt Gott und die Welt von ihrer besten Seite, als ob es gar nicht anders sein könne".

Die nachfolgenden drei Blätter nach Stichen von dem französischen Kupferstecher Abraham Bosse (1611—1678), die dieser um das Jahr 1640 erscheinen liess, hat der Verleger dem auf S. 174 und 175 dieses Heftes besprochenen ausgezeichneten Werke von Jules Ecorcheville in guten Lichtdruck-Reproduktionen beigefügt. Mit unserer Wiedergabe bezwecken wir nicht nur einen verstärkten Hinweis auf das Werk selbst, sondern wir bieten auch unsern Lesern einen Einblick in die Gewohnheiten der eleganten Welt, wie sie sich im Zeitalter der Sarabande ebenso liebenswürdig wie vornehm zu bewegen verstand.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.



CARL ADOLF LORENZ
★ 13. August 1837



VI. 21





FALSTAFF UND FRAU FLUTH





FALSTAFF UND DER PAGE

SILHOUETTEN VON PAUL KONEWKA



VI. 21



KARL LUDWIG DROBISCH
† 20. August 1854



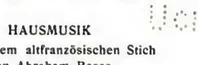
VI. 21



VI. 21

HAUSMUSIK

Nach einem altfranzösischen Stich von Abraham Bosse





VI. 21

PAS DE DEUX

Nach einem altfranzösischen Stich
von Abraham Bosse





VI. 21

REIGEN IM PARK
Nach einem altfranzösischen Stich
von Abraham Bosse



DIE MUSIK

Kein Bild, kein Wort kann das Eigenste und Innerste des Herzens aussprechen wie die Musik; ihre Innigkeit ist unvergleichlich, sie ist unersetzlich.

Friedrich Th. Vischer

VI. JAHR 1906/1907 HEFT 22

Zweites Augustheft

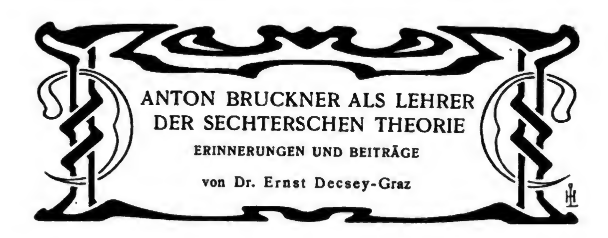
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



ANTON BRUCKNER ALS LEHRER DER SECHTERSCHEN THEORIE

ERINNERUNGEN UND BEITRÄGE

von Dr. Ernst Decsey-Graz

Vom Namen Anton Bruckners angezogen, der als Professor der Harmonielehre am Wiener Konservatorium wirkte, entschloss ich mich — im Herbste 1889 —, in den theoretischen Kursus einzutreten. Der Unterricht sollte am 19. oder 20. September beginnen, aber es war mir nicht möglich, ihm von Anfang an beizuwohnen, weil es mit dem Schulgelde etwas schwer zusammenging, das erst im Wege einer weitverzweigten Anleihe zusammengebracht werden konnte. Unterdessen verbreiteten schon Glücklichere, die die ersten Stunden Bruckners besuchen konnten, was sich da alles begab, und in einem Kaffeehause in der Nähe des Konservatoriums, dem Café Momus der Musikbohême, erzählte ein Schüler auch, dass der Meister, ordnungsliebend wie er sei, mit Nachzüglern nur kurzen Prozess zu machen pflege. Er lege jedem „Neuen“ eine Frage vor und mache von der Beantwortung die Aufnahme in den Kursus abhängig. Die Frage lautete: wann im „strengen Satze“ ein Fortschritt zur verdeckten Quint erlaubt sei, und ihre Lösung gehörte zu den „Geheimnissen“ der Sechterschen Theorie, dem Evangelium Bruckners, so zwar, dass niemand, sei er noch so tüchtig beschlagen, das Rätsel lösen konnte, ausser — Bruckner hatte es selbst vorgetragen. Aber um behilflich zu sein, verriet der freundliche Jünger Bruckners dem, der es werden wollte, das Geheimnis, das er selbst zu lösen erst gelernt hatte.

Nach einigen Tagen öffneten sich mir endlich die Pforten der musikalischen Hochschule, und mit Bangen betrat ich, um die Mittagsstunde, das Brucknersche Lehrzimmer, das im Erdgeschosse des Musikvereinsgebäudes untergebracht war. Ungefähr zehn bis zwölf Schüler sassen wartend an dem langen Tische, meistens Wiener, aber auch Ausländer darunter, sogar ein Amerikaner aus dem fernen St. Louis. Sie alle hatte der Name Bruckner angezogen. Eine endlose Viertelstunde verging, das Herz klopfte voll Erwartung. Zum ersten Male sollte ich dem grossen Manne gegenüberstehen und gleich den Kampf um die Aufnahme ausfechten — was würde nun geschehen? Mit einem Male flog die Türe auf, und in seiner charakteristischen Tracht, den weiten Hosen und dem

gigantischen Hemdkragen, drängte sich Bruckner herein. Mit freundlichem Lächeln ging er in die Mitte des Zimmers und grüsste die Wartenden mit einer tiefen, tiefen Verbeugung, wobei er den Hut weit nach rückwärts schwang. Eben wollte er sich zum Dableiben zurechtmachen, als er auf einmal mich, den Fremden, erblickte. Augenblicklich verfinsterte sich sein wohlwollendes Gesicht, er kam in Wut, und mit rauher Stimme fuhr er mich an: „Ja, was willst denn du da?" Und ohne eine Antwort abzuwarten, schlug er mich mit seinem breitkrämpigen schwarzen Schlapphute übers Gesicht und schrie: „Geh hinaus! Ich kann dich da nicht brauchen! Geh zua! . . ." Auf so heftigen Empfang war ich allerdings nicht gefasst, und in der Verlegenheit stammelte ich etwas, bis mir einfiel, ich dürfe mich vielleicht auf ein formelles Recht berufen: auf die Aufnahmeprüfung, die ich hatte ablegen müssen, um überhaupt in die Anstalt aufgenommen zu werden. „Ach was!" rief er, „was die dich geprüft haben (er meinte die offizielle Kommission) geht mi gar nix an. Bei mir muasst' d' Prüfung machen und dann werden wir sehen!" Dazu hatte er sich also doch schon, trotz des Zornes, herbeigelassen. Nun stellte er mich an die grosse Schultafel mit den roten Notenlinien, gab mir Kreide und Schwamm in die Hand und sagte mit einer gewissen Verschlagenheit in der Stimme: „Jetzt schreib' mir einmal auf" — Pause — „was für Quinten im strengen Satz erlaubt sind." Erwartungsvoll sah er zu, wie ich mich mit der kitzlichen Frage wohl abfinden würde. Allein, nun kamen mir die Geheimlehren des „Café Momus" zugute, und mit einer imposanten Sicherheit malte ich den Intervallenfortschritt hin. Es war der bekannte Gang der Naturhörner:



Mit Bewusstsein begann ich zu erläutern, dass die Quint $\frac{d}{g}$ hier „erlaubt" sei, weil die Oberstimme stufenweise fortgeschritten, die untere aber von der Tonikaterz in die Dominante gesprungen sei. Diese überlegene Erläuterung wirkte überraschend, und vor der von ihm selbst verräterisch erborgten Weisheit kapitulierte denn auch der Meister. Aber wie tat er es! Seine im Zorne schrecklichen Züge erhellten sich, er kam in Bewegung und rief der Klasse, vor der er mich eben noch hatte blossstellen wollen, ganz entzückt zu: „Den schaut's an! Der is' a Wunderkind!" Er kam in einen förmlichen Enthusiasmus und schrie: „Das ist die Perle des 19. Jahrhunderts!"; beinahe hätte er mich umarmt. So wirkte auf ihn meine „Kenntnis" der Sechterschen Theorie. So überschwenglich aber war nun der seelengute, herrlich naive Meister, der niemandem wehtun wollte, weil er den Auftritt von vorhin gerne wett-

machen mochte. Es gibt eine Güte, die wie Naturkraft aus der Menschenbrust bricht, und diese Güte war die Güte Anton Bruckners. Sogleich erlaubte er mir nun, an dem langen Lehrtisch ihm gegenüber, also auf dem Ehrenplatze, zu sitzen, und seitdem hatte ich, als von Haus aus ein „Kenner" Sechters, ganz unverdientermassen, bei ihm einen gewaltigen Stein im Brette.

Das Unterrichtenmüssen mochte für Bruckner eine Last sein, ja, vielleicht noch mehr. Oft kam er um 1 Uhr zur Stunde, und man konnte ihm noch die „heilige Ergriffenheit" der Schaffensstunde vom Gesichte ablesen, der er sich entziehen musste, und es geschah bisweilen, dass er sich dann zum Klaviere setzte, um mit zitternder Hand den Faden der Inspiration fortzuspinnen, bevor er unsere Hefte korrigierte. Einmal kam er so und versuchte ein Stück aus einem ersten Symphoniesatz — wenn ich nicht irre, war's die Neunte — und sagte vor sich hin: „Jetzt weiss ich wirklich nicht, soll ich die Holzbläser in Sextakkorden gehen lassen, oder soll ich lieber alles unisono lassen — es kämen sonst vielleicht doch Quinten heraus!" Das Selbstgespräch des technisch mit sich zu Rate gehenden gewissenhaft-besorgten Künstlers, laut gewordene Gedanken, aus denen dann böse Zungen die Legende machten: Bruckner spiele seine Kompositionen seinen Schülern vor, um sich Rats zu erholen! Eine Legende, aus der man nichts als die kleine Seele der Verbreiter lesen kann. Trotz solcher Zwischenfälle darf man sich aber nicht vorstellen, dass Bruckner, wie es von Schumann erzählt wird, den Unterricht mit innerlicher Abwesenheit erteilt hätte. Im Gegenteil. Seine Gewissenhaftigkeit schlug auch hier durch, und er trug die Last einer schweren, aber heiligen Pflicht und liess mit sich nicht spassen.

Pünktlich kam er, pünktlich ging er und verlangte Pünktlichkeit und Ordnung auch von den Schülern — Ordnung bis zur Pedanterie. Dabei war er ein lebendiger und belebender Lehrer, jedenfalls kein trockener Magister und brachte den ihm anvertrauten jungen Leuten die Kunstlehre gleichsam im Spiele bei. Goethe erzählt einmal in „Wahrheit und Dichtung" von einem Klaviermeister, der immer neue Schüler dadurch zu gewinnen wusste, dass er Finger, Tasten und Töne mit allerlei komischen Spitznamen zu versehen verstand, so dass in den zuhörenden Kindern die Lust erwachte, an dieser artigen Unterhaltung teilzunehmen und auf so angenehme Art sich belehren zu lassen. Eine ähnliche Veranschaulichungsmethode war auch Anton Bruckner eigen, eine Methode, die ihm vielleicht aus seinen Dorfschulmeistertagen, vielleicht aus seinen Studienjahren bei Sechter geblieben war, mit der er aber nicht die Absichten des Goetheschen Klaviermeisters, neue Scharen zu gewinnen, verband. Auf eine hoch ergötzliche Weise vermenschlichte er die vorkommenden Intervalle und führte sie auf der Tafel, wie auf einer kleinen Bühne vor. Der Grundton

„ein grosser Herr", erschien und die Quint, sein erster Gegner. Die freundliche Terz, die unwirsche Quart und die Sept traten hinzu, näherten, sich, flohen einander, zogen sich wieder an, stiessen sich ab, und die Gesellschaft führte im Verkehr die wunderlichsten Reden. Natürlich zumeist in der oberösterreichischen Mundart. Und indem die Schüler „zu dem besten Humor aufgeregt" wurden, ging „auch alles zum schönsten von statten". Dabei kargte der Meister nicht mit köstlichen Gedächtnissprüchen, durch die er die trockenen Regeln der musikalischen Grammatik einprägsam und lebendig zu erhalten wusste. Mit Vorliebe wiederholte er den alten aus der Hexachordlehre stammenden Kernspruch, durch die er die Abneigung des strengen Satzes gegen den Tritonusschritt, gegen die Folge zweier grosser Terzen belegte: Mi contra fa — diabolus in musica!

Oder er machte schwierige Lehrsätze Sechters auf seine Weise für die Praxis des Zöglings mundgerecht, wie den fruchtbaren Gedanken: dass jeder diatonischen Leiter eine bestimmte chromatische zugehöre, woraus ein grosser Vorteil, nämlich die Gesetzmässigkeit der Chromatik entspringt; allerdings auch ein Nachteil durch mancherlei Beschränkung, da ja die diatonische Leiter nur aus bestimmten, verwandten Tonalitäten chromatische Töne entlehnen konnte, was übrigens auch mit der älteren ästhetischen Auffassung der Chromatik, als eines Ziergeschlechtes, zusammenhängt.

Wenn etwa die Haupttonleiter C-dur ist, so bezieht sie nach Sechter ihr chromatisches Material aus G-dur, F-dur, a-moll, e-moll, d-moll, sowie c-moll, g-moll und f-moll. Diese Tonarten, und keine andern, bilden sozusagen das „chromatische Reservoir" von C-dur:

F	C	G
d	a	e
f	c	g

Für die musikalische Orthographie pflegte nun Bruckner dieser komplizierten Regel die Form zu geben, dass er erklärte: „Die chromatische Skala umfasst sämtliche mit der Haupttonart verwandten Töne, aber auch nur diese. Die äussersten Grenzen der Verwandtschaft sind bei den Durskalen auf der ‚zweiten', bei den Mollskalen auf der ‚vierten' Stufe zu finden. Danach gibt es in C-dur als äusserste chromatische Töne bloss dis (aufsteigend) und des (absteigend), weder aufwärts ein ais noch abwärts ein ges, und daher kann die ‚dritte Stufe' e so wenig nach aufwärts in eis chromatisiert werden, wie die sechste, a, nach ais, usw."

Wie für die Intervalle, so hatte Bruckner auch für die Schüler besondere Namen, die noch gelegentlich aus einem unerschöpflichen Vorrat besonderer Ehrennamen ergänzt wurden. Unfehlbar wurde der Komponist einer besonders kühnen Modulation mit dem Titel „Hallawachl" belegt, und der Unglückliche, dem ein nicht erlaubtes „Quinterl" oder gar ein

„Oktaverl“ unterlief, sank zum „Backsimperl“ herab, die versüssende Umschreibung für das Kraftwort Strohkopf. Aber trotz dieser naiven Schulmeisterei kannte Bruckner seine Leute ziemlich genau, und er hatte Blick und Sinn für den Einzelnen, wie seine Schlussnoten immer bewiesen.

Aus alten Schulheften jener Zeit sehe ich, wie streng schrittweise Bruckner vorging, wie peinlich genau der Gang jedes Intervalles untersucht, jeder Schritt begründet wurde, ein wie weiter Weg von der Diatonik bis zur Chromatik führte. So frei er als Schaffender verfuhr, so pedantisch-genau verfuhr er als Lehrender. Man kann zum grossen Teile mitunterschreiben, was Dr. Franz Marschner, selbst ein Schüler Bruckners, in seinen höchst lesenswerten Erinnerungen (Öst.-ung. Revue 1903, 30. Band, 1. Heft S. 11) überliefert: „Bruckner war keineswegs der Ansicht Schalks, dass sich die Harmonik der ‚neuen Richtung‘ nach Sechterschem System erklären liesse. Er war also bewusster Empirist und Naturalist bei seinen eigenen Tonschöpfungen.“ Das heisst: Empirist und Naturalist, soweit es auf die Konzeption ankam; hinterher sah er Akkordverbindungen in eigenen Partituren mit den Augen Sechters an und prüfte bisweilen Bläsersätze gerne auf die richtige Folge der Fundamente, die Führung der Stimmen hin. Deutlich fallen hier die Elemente des künstlerischen Schaffens auseinander: das synthetische Element, der „Einfall“, und das analytische, die Kritik des Einfalls, und in diesem Sinne ist auch der früher häufig gehörte Vorwurf nur Legende: Bruckner fehle es „am ordnenden Kunstverstand“. Ja, Schüler, die sich an den Werken des Meisters weiterbildeten, mussten zur Überzeugung kommen, dass Anton Bruckner, wie nur wenige andere, ein lebendiges Gefühl für die formbildende Kraft, die ästhetische Seite der Tonalität besass: weiss er doch mit schöner Haushaltungskunst die Wiederkunft der Haupttonart für die Gipfelstellen eines Tonstückes zu sparen, die „Ausweichungen“ im Ursinne zu verwenden und so zu verteilen, dass sie eine spannende Vorbereitung sind. Man sehe daraufhin blos die Schlüsse des ersten Satzes und des Finales der Romantischen Symphonie an.

Als Lehrer war er jedenfalls unerbittlich, was die Fundamentallehre, dieses alte Erbstück Rameau’schen Geistes, anlangt. Ja, sie war ihm eine heilige Lehre, ein Schatz, ein Inbegriff unantastbarer formaler Grundsätze, und er pflegte zu sagen: „Wenn die Fundamente in Ordnung sind, dann ist auch der Satz in Ordnung“, oder: „Die richtige Ordnung der Fundamente ist das Geheimnis des klassischen Stils“, und nur für die dramatische Musik wollte er ein Abweichen von der Strenge der Fundamentallehre erlaubt wissen. Wenn er auch hier und da sein modernes künstlerisches Gewissen erleichterte, wenn es ihm auch selber ein königliches Vergnügen bereitete, zu sehen, wie kühn sich Beethoven in den letzten Sonaten darüber

hinwegsetzte, was Sechter heilig war — Otto Kitzler, bei dem er 1861—1863 Formenlehre und Instrumentation studierte, erzählt davon —, im Schulzimmer galt Sechter einfach wie die göttliche Offenbarung. Wehe dem, der die sogenannte „Quint der zweiten Stufe“ in Dur, die Bruckner als „mathematisch falsch“ bezeichnete, hätte steigen lassen! Ein Strom unversüsster heimatlicher Kraftworte hätte die falsche Quint wieder hinabgetrieben. Denn er lehrte, dass das a im Dreiklange d f a fallen müsse, und somit den Gang der anderen Stimmen mitbestimme:



was jedenfalls eine gute, musikalische Stimmführung gibt. Er lehrte, wenigstens damals, nicht, dass der Sextakkord f, a, d entweder auf das Fundament D, oder (unterdominantisch) auf das Fundament F bezogen werden könne; lehrte auch nicht eingehend, dass A als Quintintervall um das syntonische Komma höher sei, denn a als Terzintervall, da er nicht wissenschaftliche, sondern vorzugsweise praktische Harmonielehre trieb. Aber er bestand auf diesem Grundsatze.

Mit eiserner Strenge hielt er auch darauf, dass die Sechterschen Akkordketten mit Fundamenten geschrieben wurden, liess zum Beispiel alle Dreiklänge, Sextakkorde, Nebenseptakkorde vierstimmig über allen sieben Fundamentaltönen in Sequenzform verbinden. Mitunter erzählte er wieder eins von Hanslick, der ihn verfolge, oder von den Philharmonikern, dass sie ihn zum ersten Male „Meister“ genannt hätten. Aber trotz diesem gelegentlichen Abspringen, oder vielleicht gerade deshalb, und mit seiner naiven Veranschaulichungsweise machte er den Unterricht fruchtbar. Man lernte von Stunde zu Stunde, freute sich von Stunde zu Stunde, und eines verstand Bruckner gewiss, wenn einer sich nur halbwegs einfühlen konnte: das „Musikalisch machen“, das heisst das Entwickeln des künstlerischen Gefühls in den jungen Theoriebeflissenen. Dass der Unterricht subjektiv getrieben wurde, war ein Reiz, kein Mangel. Auf der anderen Seite beklagte sich der bei den offiziellen Kreisen offenbar nicht gut angeschriebene Professor der Harmonielehre öfter, dass man ihm ausser der Orgelklasse nur die Harmonielehre und den Kontrapunkt, nicht aber eine eigene Kompositionsklasse anvertraue, und auch darüber redete er oft, dass am Conservatoire — so nannte er das Konservatorium als eine sehr „feine“, vornehme Anstalt — nur ein Jahr für die Harmonielehre, nur zwei für

den Kontrapunkt vorgesehen seien: viel zu wenig in seinen Augen, der bekanntlich jahrelang mit diesen Studien bei Sechter zugebracht hatte.

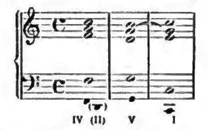
Wenn Bruckner so echt musikalisch erzog, wie es geschah, so lag dies vor allem in seiner Persönlichkeit, doch aber auch in der Lehre, die er vortrug, eben im Simon Sechter. Neuerdings ist die Sechtersche Theorie ja vielfach angegriffen und ihre Brauchbarkeit für die Erforschung der modernen Harmonik stark bezweifelt worden. Nicht mit Unrecht. Ausser Heinrich Rietsch, der einmal in seiner „Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ eine absprechende Anmerkung macht, wären als Sechter-Gegner oder -Kritiker zu nennen: Riemann (vgl. Musiklexikon, Artikel Sechter) und Georg Capellen (Bayreuther Blätter 1902, St. 1—3: „Harmonie und Melodie bei Richard Wagner“ und die Broschüre „Ist das System S. Sechters ein geeigneter Ausgangspunkt für die theoretische Wagnerforschung?“, Leipzig 1902). Ich setze die Einwände dieser Autoren als bekannt voraus, von denen namentlich Riemanns Bedenken gegen die nur in der Sequenz möglichen Fundamente aller sieben Stufen ins Gewicht fallen. Aber gerade, weil ihre Schattenseiten so stark hervorgehoben worden sind, ist es vielleicht ein Gebot der ausgleichenden Gerechtigkeit, auch einmal besonders auf die Sonnenseiten der Doktrin Simon Sechters hinzuweisen, der gewiss der namhafteste, scharfsinnigste theoretische Kopf Österreichs nach J. J. Fux genannt werden darf.

Simon Sechter geht in seinem, nicht mehr aufgelegten und auch antiquarisch nur schwer zu bekommenden Werke: „Die richtige Folge der Grundharmonieen oder vom Fundamentalbass und dessen Umkehrungen und Stellvertretern“, Leipzig 1853, Breitkopf & Härtel von dem Rameau'schen Gedanken der basse fondamentale aus, so zwar, dass das Wesen der Stammakkorde nicht durch ihren Bass, sondern durch eine unterhalb des Basses ruhende, nicht klingende, gedachte Note, das Fundament, bestimmt werde. Jedenfalls eine bedeutende Errungenschaft gegen die alte Generalbasslehre, die, bloss den Bass betrachtend, über das Warum der Stimmenbewegung keinen Aufschluss gab. Die verwundbare Seite dieses Systems hatte freilich schon J. J. Rousseau erkannt, der im Dictionnaire p. 46 erläuterte: La basse fondamentale est pour le jugement et non pour l'oreille. Und wenn wir hier auch nicht so engherzig sein wollen, denn jede Theorie arbeitet mit Annahmen, in der Tat gibt es viele Fälle, wo der Sechtersche Fundamentalbass, vom Sinne des Kunstwerkes abweichend, — Augenmusik bedeutet. Allein Simon Sechter hat diese Lehre, die er von Fr. W. Marpurg, dem Übersetzer des d'Alembert'schen Rameau-Auszuges, also aus zweiter Hand, übernahm, in ein praktisches System gebracht, das eine Glanzleistung alter Musikerpedanterie darstellt und gewiss auch zu Anton Bruckners ängstlicher Scheu vor falschen Fundamenten das Ihre beigetragen haben mag. So legt Sechter die bekannte

Tabulatur über alle sieben Töne der Leiter an, über denen Drei- oder Vierklänge in allen Umlagerungen sequenzenhaft verkettet werden:



Diese Ordnung der Fundamente beruht aber, wie man sieht, auf den elementarsten, nämlich Quintschritten, so zwar, dass die Glieder der Kette in dominantischer Beziehung zueinander stehen, und sich eine urwüchsige Bassführung ergibt, die nicht nur für den Fluss und Vollklang von Akkordverbindungen, sondern auch für eine gesunde Melodiebildung geeignete Voraussetzung ist.[1]) Dasselbe gilt vom Zwischenfundament. Es ist fingiert, ja, es geht sogar über d'Alembert-Rameau hinaus, wo unter gewissen Umständen das „monter diatoniquement" der basse fondamentale erlaubt ist; und das ängstliche Kleben an Sechters Verbote, „das Fundament darf nicht in Sekunden fortschreiten", verhindert beispielsweise, dass Unter- und Oberdominante unmittelbar miteinander verbunden werden können. Es müssen ja immer „Schlussfälle nachgebildet" werden:



Aber auch diese Zwischenfundamente laufen auf nichts anderes, als auf eine Dominantisierung der Akkordverbindungen hinaus, denn jeder Schritt ist in Quintstürzen gedacht, immer ist es der Inhalt der Quint, den die Fundamente ausschöpfen (Terzschritt = halber Quintschritt); jeder Akkord wirkt strenge bedingend auf seinen Nachfolger, und so stellen die Zwischenfundamente mehr als bloss „eine gute Beziehung" zwischen zwei Fundamenten her, wie Sechter meint. Sie stellen die beste her. Sie

---

[1]) „Wir erkennen schon im Festhalten der Bassnote durch das ganze Stück den Ursprung einer Bassbegleitung, und das Prinzip der Tonalität ist nichts anderes, als die wenigstens gedachte Beziehung der Melodienoten auf einen zugrunde liegenden Hauptton. Diese Tatsachen beweisen die Gemeinsamkeit des Prinzips der Melodie und Harmonie. Deshalb hat Rameau mit seiner Theorie vom subintendierten Fundamentalbass nicht so unrecht gehabt, als Helmholtz glaubte, wenn er ihn auch zu pedantisch systemisiert hat." Anfänge der Tonkunst von Richard Wallaschek, Leipzig 1903.

bringen die Abfolge der Kadenzklänge auf primäre Zusammenhänge, was besonders deutlich wird, wenn man chromatische Zwischentöne einführt:



Auch Sechters Modulation, durchaus auf Quintverhältnisse aufgebaut, bekommt etwas Zwingendes und Zielbewusstes. Jedenfalls aber lässt sich sagen, dass trotz der etwas monotonen und entspannenden Tabulatur die Bassführung grossen Zug und Kraft erhält: für den studierenden Musiker ein unleugbarer Gewinn, wie folgende Episode beleuchten mag. Es war einige Jahre später in der Kompositionsklasse bei einem anderen Lehrer, die die Schüler verschiedener Harmonielehrer vereinigte, als die Türe aufging und ein unerwarteter Besuch eintrat: *Johannes Brahms*. Wie ich glaube, bekleidete Brahms damals die Stelle eines Inspektors am Konservatorium oder ein ähnliches, höheres, beaufsichtigendes Amt. Er liess sich von den Schülern aus den Manuskripten vorspielen und bekam allerlei zu hören: Quartette, Symphoniesätze und andere Erzeugnisse instrumentaler Bemühung. Ruhig hatte er einen nach dem andern vorgenommen, die Sache war beendet, und nun suchte Brahms, der bis dahin geschwiegen, nach einem Worte. Endlich sagte er ungefähr Folgendes, wobei er ein Manuskript mit der Hand wegschob: „Alles sehr schön, sehr schön. Aber eins fehlt bei den meisten.“ Wir sahen uns an, als er fortfuhr: „Es fehlen nämlich die *Bässe*.“ Und setzte sich ans Klavier: „Da sehen Sie die Bässe in der Freischütz-Ouvertüre an“ — er meinte das erste c-moll Allegro — „wie da die Bässe gehen. Grosse Schritte müssen die Bässe haben, nicht Sekunden machen, wie bei Ihnen.“ Dass von dieser beherzigenswerten Lehre gerade *die* Schüler nicht betroffen waren, die bei Bruckner Harmonie studiert hatten, dürfte gewiss nicht ganz Zufall gewesen sein.

Gleichsam das Gegenstück zur Komplikation durch Zwischenfundamente bildet in Sechters System: die Beziehung *mehrerer* Akkordfolgen auf *ein* Fundament, ihre Zurückführung auf nur *ein* Zentrum. Von dem einfachen Fall solcher Formen:



bemerkt Sechter: „Wenn das Fundament zuerst einen Terzsprung hinauf und dann noch eine Stufe hinaufzugehen scheint (d, f, g), so gelten nur zwei Fundamente, nämlich das erste und letzte, und die scheinbare Quint des zweiten Akkordes (c) ist eigentlich nur durchgehende Sept."

Die Annahme, auch eine Folgerung aus dem lebensvollen Dominantisierungsprinzip, ist äusserst fruchtbar und namentlich für die Klarlegung von Durchgangsformen sehr wichtig, wie folgende Beispiele mit wechselvollen Zusammenklängen erweisen:



Ja, Meister Simon wartet auf S. 156 seines Lehrbuches mit einem Beispiele auf, das — 1853/4 — schon sehr wagnerisch geklungen hat:



ein Beispiel, das zwar an der Stelle, wo es steht, seine „Zwitterakkorde" erklären soll, aber uns dartut, dass die Möglichkeit, moderne Harmoniefolgen durch Sechter zu erfassen, eben durch die Verringerung der Fundamente, durch Beziehung auf wenige Potenzen näher gerückt ist, als man gewöhnlich annimmt.

Ich erwähne gerade diesen Punkt besonders, denn er ist es, von dem aus eine Reform der reformbedürftigen, aber auch -würdigen Theorie hätte ausgehen müssen. Man hätte sie zu vereinfachen und alles zu entfernen gehabt, was nur einer scharfsinnigen Systematik diente. Entfernte man aus der Tabulatur das unmögliche Fundament der siebenten „Stufe" (denn h, d, f kann niemals reiner Dreiklang sein), ebenso die zweite,

dritte und sechste „Stufe", so erhielte man Fundamente bloss auf der Tonika, der Unter- und der Oberdominante und hätte sich natürlich — Hugo Riemanns Lehre von den tonalen Funktionen genähert. Gerade für weitgliedrige Tonalitätsverhältnisse, wie die moderne Musik sie geschaffen hat, mussten die Hilfsmittel der Theorie einfacher werden, um möglichst vielen Formen gerecht zu werden; und gerade für die moderne Chromatik, für die auch Mayrbergers Ellipsen nur ein mechanisches Auskunftsmittel waren, konnte nur ein auf die Hauptpotenzen gestelltes Fundamentalsystem nutzbringend sein.

Man lebte damals in einer Durchgangszeit, einer Zeit, in der man bitterer als je die Trennung zwischen Kunst und Kunstlehre empfand. Der Musiker Wagner war für Bruckner bekanntlich etwas so Heiliges wie der liebe Gott. Aber die neuen theoretischen Werte, die der Künstler mitgeschaffen hatte, waren mit Sechter nicht zu fassen, der in seinem Tagebuch bekannte, woher sein Gedankengut stamme: „Lehrbücher, die ich studierte, sind Marpurgs Abhandlung von der Fuge und dessen Temperatur; Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, dessen wahre Grundsätze der Harmonie [1]); Emanuel Bachs Lehre vom Akkompagnement; Albrechtsbergers Generalbass- und Kompositionslehre; Matthesons vollkommener Kapellmeister; Türks Generalbasslehre. In neuerer Zeit las ich auch Gottfried Webers Theorie, die Kompositionslehre von Reicha, auch ein paar Teile vom System des Herrn Marx aus Berlin, und noch einige andere kleine Lehrbücher. Dass ich auch Riepels Werke gelesen, hätte ich bald vergessen." [2]) Gute Meister, „doch lang schon tot". Die historische Grenze zwischen alt und neu bildet die erweiterte Tonalität. Im Jahre 1752 konnte d'Alembert noch erklären: „Man muss beobachten, dass das Ohr, das sogleich von der Haupttonart eingenommen worden, allezeit begierig ist, solche wieder zu hören. Je weiter sich also die Töne, worinnen man ausweichet, von dem Hauptione entfernen: desto kürzere Zeit muss man sich darinnen aufhalten." Und hundert Jahre später, 1851, konnte Richard Wagner in „Oper und Drama" u. a. erklären, dass in einem grösseren Tonsatze „die Urverwandtschaft aller Tonarten gleichsam im Lichte einer besonderen Haupttonart vorgeführt wird, denn die uns mögliche Melodie hat die unerhört mannigfaltigste Fähigkeit erhalten, vermöge der harmonischen Modulation die in ihr angeschlagene Haupttonart auch mit den entferntesten Tonfamilien in Verbindung zu setzen". Ohne auf einzelnes einzugehen: der von einer

[1]) Die Wahren Grundsätze sind nicht von Kirnberger, sondern von dessen Schüler Joh. Abr. Peter Schulz.

[2]) Simon Sechter, biographisches Denkmal von Jordan Kaj. Markus. Wien 1888. Seite 57 ff.

konzentrischen zu einer sozusagen exzentrischen Bewegung übergegangenen Tonkunst entsprach auch eine Parallelbewegung der Kunstlehre. Und es ist kein Wunder, dass Männer wie Mayrberger und Josef Schalk, vom musikalischen Werte Sechters durchdrungen, ihn zurecht zu reformieren suchten. Nur fingen sie mit der Reform am falschen Ende an. Ja, Schalk kam auf den Gedanken, die Sechtersche Theorie müsse sich auch zur Wagnerforschung eignen, wenn man nur in ihr streng diatonisches System chromatische Fundamente einbaue, sie also kompliziere. Denn für Sechter galt wie für Rameau: La basse fondamentale ne doit jamais sonner d'autres notes que celles de la gamme du ton où l'on est où l'on veut passer. C'est la première et la plus indispensable de toutes ses règles. Diesen Gedanken entwickelte Josef Schalk auch in den „Bayreuther Blättern" (Jahrg. 1888, Stück 6—11; 1889, Stück 6; 1890, Stück 1 und 2). Aber aus reinem Instinkte — er war ja kein Musikforscher — sprach sich Bruckner dagegen aus und opponierte selbst Schalk, seinem Generalissimus, aufs heftigste: er empfand, dass mit dem diatonischen System Sechter stehe und falle. Und wenn Bruckner auch als Lehrer den diatonischen und chromatischen Tonwechsel nach Sechters Grundsätzen vortrug — dem chromatischen Tonwechsel legte er besonderes Gewicht bei —, so fühlte er sich doch verpflichtet, uns jungen Leuten zu sagen: „Was die ‚neue musikalische Schule' betrifft, so weicht sie in einem Hauptgesetze von der alten ab, denn die Vorbereitung und Auflösung der Dissonanz gilt für sie nicht mehr; nach der ‚neuen Schule' darf die Dissonanz, ohne erst aufgelöst zu werden, gleich Konsonanz werden".

Der Erfolg, besser Nichterfolg, Schalks hat der Skepsis Bruckners recht gegeben. Schalk selbst mochte sich nicht ganz sicher fühlen, und so versuchte er, ob sich denn nicht mit der unverbesserten Lehre Sechters das Auslangen finden liesse, ob man nicht auch weiter gespannten tonalen Einheiten mit Sechter beikommen könne, zu welchem Zwecke er das Lied an den Abendstern analysierte. Wir setzen den harmonischen Grundriss her und beschränken uns bloss darauf, Schalks Fundamente und Bezifferungen herzusetzen, seine Ausführungen lassen wir beiseite:

Fundamente:	G	A	D		G	——	D	D	G
Stufen:	I	II	V		I	——	V	V	I
Bezifferung:	G I	II	V ♭13 ♮	12 7 ♮	I ♭13 ♭3	I ♮13 ♮11	I 12 ♮3	—	I

Hiermit ist allerdings eine tonale Einheit hergestellt; aber um welchen Preis! Kein Mensch kann im vierten Takt beim Es-dur-Akkord ein G-Fundament empfinden, ebensowenig beim fünften Takt, wo eine Tredezime angenommen wird. Das heisst: um den Preis der Wirkung erklären. Denn der ganze Satz ist nichts als eine Kadenz in G mit vorübergehender Ausweichung in den Unterterzklang Es, und gerade die Ausweichung macht den Wiedereintritt von G doppelt so schön. Mit einer verringerten Fundamentallehre (in unserem Sinne) hätten wir zwanglos die Folgen von der Tonika (über die Subdominantparallele im zweiten Takt) zu dem dominantisch (dritten Takt) bedingten Unterklang (einer Quasi-Unterdominante) erhalten, von wo in steigender (oberdominantischer) Tendenz der Satz wieder zur Tonika führt.[1]) Aus diesem einen Beispiele ersieht man, auf wie gefährliche Abwege es führte, der Sechterschen Theorie, starr wie sie überliefert war, Schmiegsamkeit für die neuere Musik zuzutrauen; mit der angedeuteten Revision aber liessen sich die kompliziertesten modernen Gebilde erklären.

Wenn man die Lehre ausbauen wollte, hätte man Überflüssiges abzutragen, dagegen eine Reihe klaffender Lücken zu füllen gehabt. So fehlte ihr ganz die Lehre von der Terzenverwandtschaft, so fehlte Sechter als überzeugtem Terzenbauer auch die wichtige Ergänzung durch die Lehre vom Akkorde der hinzugefügten Sexte, dem Rameau'schen Sextakkord. In beiden Fällen hätte Bruckner manche seiner schönsten Harmoniegebilde mit Sechter gar nicht zu erklären vermocht: hier machten sich eben Einflüsse der in diesem Punkte rameaufeindlichen Kirnberger und Schulz geltend.[2]) Es ist nun sehr fraglich, ob diese Reform noch zeitgemäss sei, und es will doch scheinen, dass man mit mehr Gewinn eine neue Theorie aufbaue, als eine alte umbaue oder zurechtflicke. Wie immer dem aber sei — das zweifellos Gute der Sechterschen Theorie als ein flüssiges musikalisches Kulturelement zu erhalten, ist notwendig und nützlich: ihre Anschaulichkeit und Klarheit im einzelnen, ihre guten Begründungen und vor allem ihre Werte für die musikalische Stimmführung, für klingende Verbindungen. Man wird über d'Alembert[3]) nicht hinauskommen: „Der Grundbass ist der wahre Wegweiser des Ohres und die wahrhafte Quelle des diatonischen Gesanges", worin das Fundamentalsystem seine Hauptrechtfertigung findet.[4])

---

[1]) Als Fundamente hätten wir nur die der Tonart G und Es.

[2]) Vgl. Die Kunst des reinen Satzes, 1774—79, 2. Teil, S. 256 (ein wahrer Feldzug gegen den Rameau'schen Akkord) und Die Wahren Grundsätze, 1773, S. 46.

[3]) Systematische Einleitung in die musikalische Satzkunst nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau. Übersetzung von Fr. W. Marpurg. Leipzig 1757. S. 23.

[4]) Dieser Aufsatz ist im Sommer 1906 geschrieben worden, vor dem Erscheinen der vortrefflichen Harmonielehre von Louis und Thuille, der in dieser Hinsicht viele Verdienste zukommen.

Es liesse sich noch anführen, welche starke Reihe tüchtiger Musiker Sechter selbst ausgebildet hat: Gottfried Preyer, Nottebohm, Rufinatscha, C. F. Pohl, J. Hoven (Vesque von Püttlingen), Selmar Bagge, Ernst Pauer, Vieuxtemps, Thalberg, Henselt; ja selbst Schubert soll entschlossen gewesen sein, zu dem Altmeister in die Lehre zu gehen, und an der ersten Unterrichtsstunde war er nur verhindert — durch den Tod. Auch Anton Bruckner kann sich rühmen, eine stattliche Schar von Schülern hinterlassen zu haben, die trotz dem veralteten Exerzierreglement gerade für die moderne Musik tüchtig vorgebildet wurden, denn wie Eugen Thomas sehr richtig anmerkt: „Nach dem Bayreuther Meister hat keiner das Wesen der modernen Harmonik so erfasst wie Anton Bruckner" — das Wesen, das hauptsächlich in einer aufsteigenden, anspannenden Modulation, in der Überwindung der Schwerkraft der Töne liegt, im Gegensatz zu der nachgiebigeren, entspannenden Modulationsrichtung der älteren Schule. Und auch darin mag es gelegen haben, dass Sechter mit seiner Methodik dem erst werdenden Musiker gegenüber im Rechte war, trotz dem Wandel im harmonischen Denken. Übrigens möchten wir hinzufügen, dass es mit den Theorielehrbüchern und Theorielehrern überhaupt bestellt ist wie mit den Gesetzbüchern: mit dem veraltetsten Kodex kann der gute Richter im modernen Geiste Recht sprechen, mit dem modernsten wird der schlechte Richter unzeitgemäss entscheiden. Bruckner selbst mochte vom freien Adlerflug des Genius hoch genug denken, als dass er ihn durch die Fesseln einer Theorie gehemmt geglaubt hätte. „Dass Sechter bei Bach viel zu viele Freiheiten fand, teilte Bruckner mit dem unverkennbaren Beigeschmack mit, dass ihm diese angeblichen Freiheiten wohl als innere und höhere Notwendigkeiten vorkommen mochten.[1]) Sein eigenes Kontrapunktieren zeigte unwiderleglich, dass er gerade in dem Geist dieses Bachschen Verfahrens, das höchste Kühnheit und grösste Besonnenheit vereinigt, wie kaum ein Zweiter eingedrungen war." Und, im eigenen Schaffen am wenigsten Sklave Sechters, im Bewusstsein, dass jeder Meister sich selbst die strengsten Gesetze auferlegt, äusserte Bruckner einmal zu seinem Schüler Eckstein, ich glaube mit Beziehung auf die Technik Mozarts: Es gibt in der Kunst einen Grad von Vollendung, der so hoch ist, dass der, der ihn einmal erreicht hat, gar nichts Schlechtes mehr machen kann.

[1]) Marschner l. c. „Freiheiten", als kontrapunktische Freiheiten zu verstehen. Wie mir Dr. Marschner mitteilte, erblickt er in Sechters Lehre übrigens eine ausgezeichnete Abstraktion aus J. S. Bachs Harmonie-Praxis.



ZUR FRAGE DER ÖFFENTLICHEN UNTERHALTUNGSMUSIK UND DER LEISTUNGEN DER FREIEN ZIVIL- UND MILITÄRKAPELLEN

von Paul Marsop-München

Es ist bemängelt worden, dass im Arbeitsplan der Vierer-Kommission des „A.D.M.V.", wie er im vergangenen Jahre zu Essen aufgestellt wurde, nicht gleich auch im vorhinein für die gewiss hochwichtige Frage: „Konkurrenz der Militärmusik und der Beamtenkapellen" den Hauptversammlungen des Vereins früher oder später vorzulegende „Referate" in Aussicht genommen wurden. Dem muss entgegnet werden, dass: 1. die Kommission weder den Anspruch erhebt, noch erheben kann, allen auf dem Gebiet der Fürsorge für die Orchestermusiker liegenden Fragen in gleicher Weise mit intensiver Arbeitsanspannung sich zuzuwenden. Denn das Feld ist ein ausserordentlich ausgedehntes — und die Leistungsfähigkeit auch der opferwilligsten Idealisten eine beschränkte. Zumal wenn sie als Tondichter, Kapellmeister, Schriftsteller durch naheliegende Berufspflichten in Anspruch genommen sind. 2. Muss die Kommission sich vorbehalten, den einzelnen in Betracht kommenden Fragen just nach Lage der Umstände näherzutreten, d. h. wenn nach ihrer Auffassung die Inangriffnahme dieser oder jener Materie gerade in einem bestimmten Zeitpunkt ihr wünschenswert, der Förderung der wohlverstandenen Interessen der Orchestermusiker dienlich erscheint. Das sogenannte, damals aus guten Gründen nur erst auf vier Hauptsparten angelegte Essener Programm wird im Laufe der Jahre hoffentlich noch so manche Ergänzung erfahren!

Mit einer solchen Erweiterung treten wir schon heuer vor die Hauptversammlung. Wir wollen uns nunmehr auch dem Kapitel der „Konkurrenz" zuwenden. Keineswegs im Sinne eines nur im entferntesten agitatorischen Eingreifens, das mit den Aufgaben und der Stellung der Kommission absolut nicht verträglich wäre. Sondern hauptsächlich von dem Wunsche beseelt, in den zur Stunde recht argen Wirrwarr der Meinungen etliche Aufklärung hineinzutragen. Es ist unsere Absicht, weiteren Kreisen des Publikums, insonderheit soweit es sogenannte bessere Unter-

---

Anmerkung. Mit vorliegenden Ausführungen erstattete ich in der Dresdener Hauptversammlung des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" über eine weitere mir im Rahmen des Arbeitsgebietes der Vierer-Kommission zugefallene Aufgabe den ersten Bericht. P. M.

haltungskonzerte besucht, zur Bildung eines möglichst objektiven Urteils darüber zu helfen, was die bei solchen Veranstaltungen beteiligten freien Zivil-, und was die Militärkapellen denn eigentlich leisten — in Rücksicht auf Anordnung der Programme, Zusammensetzung der instrumentalen Einzelkräfte, technische wie geistige Bewältigung der zu Gehör gebrachten Werke und anderes mehr.

Was trägt die Schuld daran, dass man im Weiteren und Breiteren den heutzutage gebotenen Leistungen der öffentlichen Unterhaltungsmusik — ich will einmal sagen — ziemlich kritiklos und unbehilflich gegenübersteht? Verschiedenes. Zum Beispiel dass „die Welt das Strahlende liebt" und, sofern es ein äusserlich Strahlendes ist, gar nicht daran denkt, es zu „schwärzen". Hauptsächlich jedoch kommt in Betracht, dass das grosse Publikum sich im wesentlichen durch die Meinungsäusserungen der Presse, vornehmlich die der Tageszeitungen mit ansehnlicherer Auflage, bestimmen lässt. In den Zeitungen aber werden die ernsten Konzerte durch die Herren Fachreferenten, die Unterhaltungsmusiken jedoch durchgängig durch Lokalreporter, Dilettantinnen zweiter bis dritter Ordnung und ähnliche amusische Leute besprochen. Somit tritt, abgesehen von Ausnahmen, wie sie ja gelegentlich hier und dort einmal vorkommen mögen, in den Berichten über die Veranstaltungen vornehmeren Charakters meist das Bestreben hervor, Gutes und Unzureichendes sorgsam abzuwägen, in der Beurteilung Licht und Schatten gleichmäßig zu verteilen. Unterhaltungskonzerte pflegen hingegen von den Nichtfachkundigen, den bisher mit der Berichterstattung darüber Betrauten, regelmässig mindestens bis in den eilften Himmel erhoben zu werden. Die Folge davon ist die: der gutartige, aber nur bedingt kunstsinnige Bürger, der ungefähr zu neun Zehnteln die Unterhaltungskonzerte stützt, sagt: die und die Kapelle wird ja wieder gewaltig herausgestrichen! Also müssen die Leute famos spielen! „Alte, heut' abend gehen wir in den Stadtgarten, oder in das Harmonie-Kasino —" oder dorthin, wo sich sonst der ehrsame Mittelstand an schönen Sommer- und Wintersonntagen erlustieren mag.

Man wird nun freilich den, dank der industriellen Tätigkeit der Musikagenten, ohnedies reichlichst mit Konzertbesprechungs-Verpflichtungen geplagten ständigen Herren Fachreferenten nicht zumuten dürfen, noch gar das onus von Gutachten über Unterhaltungskonzerte dauernd auf sich zu nehmen. Doch im Interesse der Aufklärung des grossen Publikums scheint es nachgerade äusserst notwendig, dass sie wenigstens ausnahmsweise in einer zusammenhängenden Artikelreihe oder doch gelegentlich einmal dem Publikum über Wert und Eigenart dessen, was Zivil- und Militärkapellen in öffentlichen Unterhaltungskonzerten bieten, reinen Wein einschenken! Natürlich ist es ein Gebot der Billigkeit für

die Zeitungsverleger, jene Mitarbeiter für eine derartige, zum Teil ausserhalb des Rahmens ihrer eigentlichen Verpflichtungen liegende Sondertätigkeit in gebührender Art zu entschädigen. Es handelt sich ja auch um ein bedeutungsvolles erzieherisches Moment, keineswegs nur um das einer etwas verfeinerten ästhetischen Geschmacksbildung. Und will die Zeitung das, was sie stets nachdrücklich behauptet, nämlich erzieherisch und kulturell zu wirken, auch wahr machen, so muss sie eben die entsprechenden Opfer bringen, die zwecks Durchführung einer solchen Mission unabweisbar sind.

In diesem Sinne hab' ich jetzt vorgeschlagen, den deutschen politischen Zeitungen und ebenso den musikalischen Fachzeitschriften eine Art „Memorandum" zugehen zu lassen, das dazu bestimmt ist, den Redaktionen nahezulegen, auf eine Klärung der Meinungen in der oben geschilderten Weise Bedacht zu nehmen. Diesen Plan haben meine verehrten Herren Kollegen in der Vierer-Kommission nach seinen Grundzügen gebilligt. Das betreffende Schriftstück wird also im Herbst dieses Jahres aufgesetzt, dem Vorstande des „A. D. M. V." zur gefälligen weiteren Behandlung vorgelegt werden, und sofern es, wie zu hoffen, dort eine sympathische Aufnahme findet, voraussichtlich zu einer für eine ausgiebigere Berücksichtigung aussichtsvollen Zeit, eventuell also zu Beginn der nächsten Wintersaison, zur Versendung gelangen.

Damit wäre freilich auch auf diesem Felde erst nur ein Anfang gemacht. Aber wir sind der Ansicht, dass durch ein bedachtsames planvolles Vorgehen, das die Verhältnisse, wie sie tatsächlich sich darstellen, und wie man mit ihnen rechnen muss, ins Auge fasst, die gute Sache wirksamer, nachhaltiger gefördert wird als durch allzu weitgehende, ins Ziellose schweifende Wünsche und durch Reklamationen in erregtem Tone, die erst recht den Widerstand, das „Nun gerade nicht", oder, wie man in Süddeutschland sagt, den Herrn „Iustamentnöt!" heraufbeschwören. Wir machen keine hochtrabenden Versprechungen. Wir wollen, nach jeder Seite unvoreingenommen, so gut wir es vermögen, helfen und nützen. Das geschieht aber auf allen Gebieten menschlicher Betätigung am besten, indem man Aufklärung zu verbreiten sucht.





„FALSTAFF“ UND „DIE LUSTIGEN WEIBER“

IN VIER JAHRHUNDERTEN

von Georg Richard Kruse-Berlin

Fortsetzung



Auf dem heimischen Boden Alt-Englands sollte dann „Falstaff“ als Titelheld zu neuem Bühnenleben erstehen. Freilich sprach er wiederum nicht seine Muttersprache, denn ein italienischer Dichter war es, der das Textbuch lieferte, und der Komponist, obwohl er ein Sohn der vereinigten Königreiche war und für das Londoner Publikum schrieb, gehörte völlig der italienischen Schule an.

Michael William Balfe (geb. 15. Mai 1808 zu Dublin), in Italien als Musiker und Sänger ausgebildet, hatte bereits eine Anzahl italienischer Opern auf der Bühne des Londoner Drury Lane-Theaters zur Aufführung gebracht. 1838 versuchte er sich zum ersten Male — ohne sonderlichen Erfolg — mit der Oper „Diadeste“ in der rein komischen Gattung, worauf ihn der Manager der italienischen Oper in Her Majesty's Theatre, Laporte, aufforderte, ein Werk für das hervorragende Ensemble seines Theaters zu schreiben. Er wählte Falstaffs Windsor-Abenteuer als Stoff und schrieb zu dem Textbuch von S. M. Maggioni in der kurzen Zeit von zwei Monaten die Musik. Trotz der Sympathie, der das Sujet in London begegnen musste, hat „Falstaff“ so wenig als die früheren Opern Balfes seinen Ruhm begründet, dieser datiert erst vom Jahre 1843, wo „Die Zigeunerin“ vom Drury Lane-Theater aus ihren Weg über alle Bühnen nahm.

Nachtrag zum Schluss der ersten Fortsetzung dieser Abhandlung (Heft VI, 21, S. 153). — Bezüglich der Musik zu Mercadante's Oper kann nur wenig gesagt werden, da trotz eifrigster Bemühungen nicht mehr als zwei Nummern aus seiner „Gioventù di Enrico V.“ ermittelt werden konnten, die im Klavierauszuge bei Ricordi im Druck erschienen. Eine enthält die Szene und Arie Enrico's am Schlusse des 3. Aktes, als der Sherif ihn gefangen nehmen will, die andere die Szene und Arie Arthurs zu Anfang des 4. Aktes, wo dieser mit den Verschworenen verhandelt. Beide lassen keine sehr hohe Meinung von dem ganzen Werke aufkommen. Der Komponist steht da völlig unter dem Einflusse Rossini's und Bellini's, deren musikalische Phraseologie er getreulich wiederholt, ohne ihr Ingenium zu besitzen. Wir finden nur die Manier beider Meister äusserlich nachgeahmt, ohne dass ihre Erfindungskraft und der Reiz ihrer blühenden Melodik uns für diese Manier entschädigt. Von der Charakterisierung Falstaffs ist gar nicht zu reden, da er nur in der ersten Nummer mit vier Rezitativ-Noten zu Worte kommt. — Die im Handel nicht mehr erhältlichen Stücke befinden sich in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, und Herrn Prof. E. Mandyczewski verdanke ich ihre Kenntnis.

Das Textbuch[1]) führt Titel und Besetzung folgendermassen an:

Falstaff,
a comic opera in two acts by S. M. Maggioni.
The music by M. W. Balfe.
As represented at Her Majesty's Theatre,
Haymarket, (19.) July 1838.

Dramatis Personae:

Sir John Falstaff	Sig. Lablache
Charles Fenton	Sig. Rubini
Mr. Ford	Sig. Tamburini
Mr. Page	Sig. Morelli
George, servant to Falstaff	Sig. Galli
Robin, servant at the inn	M. Salabert
Mrs. Ford	Made Grisi
Mrs. Page	Madlle Caremoli
Miss Annette Page	Made Albertazzi
Mrs. Quickly, servant to Mr. Ford	Made Castelli

Servants, Foresters, Peasants, etc.
The Scene — Windsor.

In einem Vorwort macht der Textdichter darauf aufmerksam, dass die Form der italienischen Oper ihm nicht gestattet habe, dem Original durchaus zu folgen, doch habe er versucht, die hauptsächlichsten Szenen beizubehalten. Die erfolgreiche Aufnahme von Opern, die auf Dramen des unsterblichen Shakespeare aufgebaut sind, möge als einige Entschuldigung dafür gelten, dass er sich die Freiheit genommen habe, die „Merry Wives of Windsor" der italienischen Bühne anzupassen.

Wie Verdi's „Falstaff" beginnt der Balfe'sche im Wirtshause zum Hosenbande, und wie dort Dr. Cajus kommt hier Mr. Page (Reich) zornig herein, um Falstaff zur Rede zu stellen, hier wegen der ihm geliehenen 100 Pfund. Recht ungeschickterweise begleitet ihn Mr. Ford (Fluth) und sucht ihn von der nutzlosen Mahnung abzuhalten. Falstaff kommt dazu und sieht also hier schon Ford, so dass es schwer glaublich ist, dass er ihn später nicht wieder erkennt. Die im Gasthaus wohnenden Gäste sammeln sich um die Streitenden; die Meldung des Kellners, dass das Mittagessen bereit sei, lässt alle sich entfernen, nur Falstaff bleibt zurück, um seinem Diener George die Briefe — hier sind es drei — an die Frauen zu übergeben. Beide gehen ab.

Die zweite Szene spielt am Morgen auf der Strasse vor Fords Haus. Mrs. Ford tritt auf und liest Falstaff's Brief, der im Italienischen lautet:

„Madame non chiedete perchè io v'ami,
Amor ragioni non ammette. Voi

---

[1]) Das einzige zu ermittelnde Exemplar befindet sich im Besitz des Herrn Albert Schatz in Rostock, der es mir gütigst zur Verfügung stellte.

Più giovane non siete, e neppur io,
Ma siete allegra al par di me. Potete
Desiderar di più. Son militare,
E v'amo alla follia,
Non vi chiedo pietà, che questa frase
Non è da buon soldato,
Ma domando da voi d'essere amato.
Vostro eterno adoratore,
Giorno e notte e a tutte l'ore
E a ogni sorte di chiarore,
John Falstaff."

Mrs. Page kommt dazu und zeigt ihren Brief; Ännchen bringt ebenfalls den ihrigen, und alle drei vereinigen sich, um Rache zu nehmen an dem lächerlichen Alten. Ford tritt mit Fenton auf; dieser erzählt von Falstaffs Briefen, warnt den Ehemann vor dem Schicksal des Aktäon und versichert, dass er die ungetreue Annette verlassen wolle. Ford bespricht den Plan, verkleidet zu Falstaff zu gehen, um Genaueres zu erfahren.

Die Szene verwandelt sich in Sir Johns Zimmer im Hosenbande. Der Ritter beklagt sich über die unhöflichen Gläubiger; da meldet ihm George, dass eine Frau ihn zu sprechen wünsche. Mrs. Quickly erscheint und bringt die Botschaft, dass Mrs. Ford den Ritter zwischen zehn und elf, wenn ihr Mann abwesend sei, erwarte. Falstaff ist entzückt. Von Mrs. Page bringt ihm die Botin herzliche Grüsse, aber gegenwärtig sei keine Hoffnung, vielleicht später. Falstaff erkundigt sich noch, ob die beiden Frauen miteinander bekannt seien, wird aber darüber beruhigt, und Mrs. Quickly empfiehlt sich mit der dreimal wiederkehrenden Phrase

„Buon di a vostra Eccellenza"

die an das köstliche „Reverenza" in Verdis Oper erinnert. Dann erscheint Mr. Ford als Brook (Bach) verkleidet, und die Szene zwischen ihm und Falstaff spielt sich in gleicher Weise wie bei Verdi mit dem nachfolgenden Eifersuchtsausbruch Fords ab. Beide gehen fort.

Die nächste Szene spielt in Fords Hause. Mrs. Ford und Annette treten auf, die Diener bringen den grossen Waschkorb. Mrs. Quickly meldet Falstaff an. Es folgt die kurze Liebesszene zwischen ihm und Mrs. Ford, da kommt Mrs. Quickly und berichtet, dass Annette draussen sei, scheltend, schlagend, wild umher blickend und einen Lärm wie hundert Leute machend; Falstaff sagt, dass er sie nicht sehen könne und verbirgt sich im Alkoven. Ännchen tritt ein und spielt hier die Rolle der Frau Reich, indem sie Fords Ankunft ankündigt und in gewohnter Weise Falstaff im Korbe verbergen hilft. Die Knechte werden gerufen und tragen den Korb fort, Ford mit Fenton und seinem Gefolge begegnet ihnen, lässt sie hinausgehen und beginnt nun das Suchen. Mrs. Ford und Annette bleiben allein und machen sich lustig. Alle kommen zurück, Mrs. Page und andere Frauen stellen sich ein, und der grosse Finalsatz klingt bei allen in die Sentenz aus, dass es besser sei zu ertrinken als zu heiraten.

Der zweite Akt beginnt wieder auf der Strasse. Volk hat sich versammelt und erzählt sich, der arme Sir John sei tot, er habe sich selbst in die Themse gestürzt. Wahrscheinlich habe ein hartherziger Gläubiger ihn zu der Tat getrieben oder Liebe ihn in den Tod gejagt. Wer hätte das gedacht? Am Morgen noch so fröhlich und abends eine Leiche. In der Blüte seines Lebens dem Tod verfallen. Während man ihn so beklagt, erscheint Falstaff zum Erstaunen der Leute und erzählt ihnen sein ganzes Abenteuer mit dem Waschkorb. Er ist empört; alle stimmen zu und

gehen mit ihm ab. Fenton tritt mit Page auf. Er möchte die Geliebte noch einmal sehen, ehe er sie für immer verlässt. Der Vater, der versichert, dass Ännchens Herz keinem andern gehöre, will sie gegen Abend zu Mrs. Ford schicken, da möge er sie treffen und mit ihr sprechen. Fenton schliesst das Bild mit einer Arie, die seine zwischen Hoffnung und Furcht schwankenden Empfindungen ausspricht.

Nach der Verwandlung sind wir wieder in Fords Hause. Mrs. Quickly führt Falstaff herein, der vorsichtig und furchtsam eintritt, und geht dann ab. Mrs. Ford kommt und beklagt das Schicksal des Ritters; doch auch sie könne ihm die Merkmale von ihres Gatten Hand zeigen. Sie seien auch im Hause gar nicht sicher, darum möge er um Mitternacht als Jäger Herne verkleidet bei dem bewussten Baum im Park sich einstellen. Er würde alles für sie tun, versichert Falstaff, nicht nur sich in ein Tier verwandeln, sogar sich in Sirup auflösen, ohne Zögern.

Mrs. Quickly unterbricht und kündet die Ankunft Fords an. Die bekannte Szene. Falstaff wird als alte Hexe Renza, die dicke Frau aus Brentford, verkleidet; Ford kommt mit Dienern dazu und prügelt sie hinaus. Als er den Dienern befiehlt, sie nie wieder ins Haus zu lassen, fragen sie ihn, ob er denn nicht gesehen hätte, wer in den Kleidern gesteckt habe? Es sei Sir John gewesen. Mrs. Ford habe das zum Spass getan, und um dem dicken Ritter eine Lektion zu geben. Ford aber glaubt es nicht und singt eine wütende Rache-Arie.

Das nächste Bild spielt wieder auf der Strasse. Mrs. Quickly geht, um sich zu vergewissern, dass Falstaff um Mitternacht kommen wird, und sagt Ännchen, dass sie ihre Freunde als Hexen verkleidet mitbringen und Ford in alles einweihen solle. Sie geht ab. Annette bleibt allein, Fenton erwartend, und singt eine Arie, ihre Zärtlichkeit für den Geliebten ausdrückend. Fenton kommt dazu, und im Duett vereinigen sich Stimmen und Herzen.

Die Schlussverwandlung zeigt uns den dunklen Wald mit dem grossen Baum. Falstaff tritt auf, das Hirschgeweih auf dem Kopf, und singt den bekannten Monolog. Mr. und Mrs. Ford treten auf, letztere nähert sich zärtlich Falstaff, und als dieser sie umarmen will, schiebt sie ihren Gatten vor. Falstaff merkt, dass er keine Frau in den Armen hält, und Ford sagt, dass er Mr. Brook sei. Falstaff sagt, er solle ihn jetzt nicht stören. Da erscheinen Lichter, Ford verbirgt sich, und Falstaff versteckt sich in dem hohlen Baum, nachdem er das hinderliche Geweih abgeworfen. Der Chor, als Hexen und Zauberer verkleidet, Ruten und Fackeln in den Händen, tritt auf, wittert den Menschen und zerstreut sich, ihn zu suchen. Alle sammeln sich dann um den Baum, aus dem heraus er zu sich selbst gesprochen, und wollen Feuer anlegen. Ist er rein, so wird die Flamme zurückweichen und ihm nichts anhaben, versengt sie ihn aber, so ist dies ein Zeichen seiner Bosheit.

Falstaff fängt erbärmlich an zu schreien, kommt heraus und fleht um Gnade. Alle dringen auf ihn ein; er wirft sich zu Boden. Nachdem sie ihn unter einem Verwünschungschor umringt und getanzt haben, werfen alle ihre Verkleidung ab und lachen Falstaff aus. Er sieht ein, dass er ein Narr war, setzt sich aber über alle Schimpfreden stolz hinweg. Page droht ihm, wenn er nicht zahle, alles, was er besitze, mit Beschlag belegen zu lassen. Falstaff erwidert frech, bei Nacht bezahle man nicht, morgen möge er kommen und sich an seinen Sozius, Mr. Brook, wenden, der würde zahlen. Mrs. Ford klärt ihn nun darüber auf, dass Mr. Brook ihr Mann sei, dieser aber übernimmt die Zahlung mit der Bedingung, dass die Teilhaberschaft damit beendet sei. Ford verspricht, nicht mehr eifersüchtig zu sein, Fenton und Annette werden vereinigt, und alles endet in Heiterkeit und Fröhlichkeit, nur Falstaff sagt, dass diese Schule nicht nach seinem Herzen sei.

Wir finden hier Fenton und Annette, das Liebespaar, wieder eingeführt und Mrs. Quickly die gleiche Rolle spielen wie in der Verdischen Oper. Cajus und Spärlich fehlen wieder.

Maggioni's Einfall, Falstaff an Mrs. Ford, Mrs. Page und auch noch an Annette seinen Liebesbrief senden zu lassen, ist mehr als seltsam, und der Mangel an Logik wird auf der Bühne ganz besonders deutlich gemacht dadurch, dass Falstaff seine Befürchtung ausspricht, die beiden Frauen könnten vielleicht mit einander bekannt sein, während er sich doch sagen muss, dass Mutter und Tochter gewiss von der gleichzeitigen Werbung bei ihnen sprechen werden. Das tadelt auch der Kritiker des „Athenäum", der sich sonst recht günstig über das Textbuch ausspricht. Von der Musik fühlt er sich etwas enttäuscht, insofern Balfe nicht volkstümlich-melodisch genug und wirksam für die Sänger geschrieben habe, während er sich doch in seinen bisherigen Werken als Anhänger der modernen italienischen Schule zeige. Das musikalische Gewand der Mrs. Ford stehe ihr nicht besser an als ihre spitze Haube, der Chor der verkleideten Feen sei plump, mehr für die teuflischen Gesellen in Fridolins Eisenhammer geeignet als für die schmucken Nachtgeister. Die bedeutsamen Mittel des Orchesterkörpers seien ungenügend verwendet. Die Instrumentierung ermangele der Klarheit, sie störe oft mehr, als sie die Gesangstimmen stütze. Doch lobt er das erste Frauenterzett (mit einem Hinweis auf Bellini), das Duett zwischen Falstaff und Ford, die Einleitung der Korbszene (Falstaffs Werbung bei Mrs. Ford in einer breiten und ausdrucksvollen Melodie, zugleich bombastisch und gefällig, während der Schluss vulgär erscheine), Fentons graziöse Arie, Annettes grosse Szene, Einzelheiten im zweiten Duett zwischen Falstaff und Mrs. Ford, während dessen Schluss und das Finalrondo nicht zu ihrem Vorteil an andere, eigene und fremde, Kompositionen erinnerten.

Die verlangten Da Capos waren zahlreich, und die ganze Oper ging flott vonstatten. Dessen war man schon sicher, als Lablache (zu dessen Benefiz die erste Aufführung stattfand) in dem Gold und Scharlach und dem weissen Haar des „Fat Jack" auf die Bühne rollte. Von den eingestreuten englischen Brocken weiss der Berichterstatter nicht, ob er sie ihm oder Tamburini zur Last legen soll.

Dass Balfe in seiner Oper nicht besser für die Sänger schrieb, wird ihm um so mehr verdacht, als er den Vorzug hatte, für eine Künstlerschar zu arbeiten, wie es wohl selten oder nie einem englischen Komponisten gegeben war, und mit ihren Kräften, Neigungen und Eigenarten genau vertraut war.

Die ganze Beurteilung wird von Balfes Biographen Kenney freilich durchaus verworfen, jedoch ohne dass er irgend etwas Positives sagt oder

an Beispielen die Hinfälligkeit der Kritik erläutert. Immerhin war der Tadel jedenfalls nicht berechtigt, dass Balfe nicht dankbar für die Sänger geschrieben habe. Es ist vielmehr alles nur allzusehr auf den Ohrenkitzel und den Effekt berechnet. Koloraturen und Kadenzen geben denen der Vollblut-Italiener nichts nach, und die Rücksicht auf die Eigenschaften der einzelnen Sänger ging so weit, dass Balfe für Rubini die Partie des Fenton in ganz ungewohnt hoher Lage schrieb. Es kommt nicht nur häufig das hohe c sondern sogar das e'' vor; andere Tenoristen, die das Falsett nicht in dem Masse wie er beherrschten, würden ausser Stande gewesen sein, sie nach Vorschrift durchzuführen.

Von Aufführungen des Balfe'schen Falstaff ausserhalb Londons ist nichts in Erfahrung zu bringen gewesen, auch die Ankündigung der Musikhandlung von Cramer, Addison & Beale, dass die ganze Musik und verschiedene Arrangements von Callcott, Burrowes, Herz, Bochsa, Moscheles und Döhler erscheinen sollten, hat sich offenbar nicht erfüllt, denn alle Ermittelungen ergaben nur, dass eine Anzahl Nummern der Oper im Klavierauszuge mit italienischem Text gedruckt wurden. Diese sind aber weder durch den Musikhandel, noch antiquarisch mehr zu erlangen. Nur zwei ausländische Bibliotheken besitzen einzelne Nummern.

Dem Schriftsteller Wagh in Paris verdanke ich die Kenntnis einer Probe aus der Musik: eines Satzes aus dem Duett im zweiten Akt, die Verabredung zwischen Falstaff und Mrs. Ford zum nächtlichen Stelldichein im Walde. Das Bruchstück lässt den Stil des Ganzen (soweit es vorliegt) genugsam erkennen und zeigt, dass der Athenäums-Kritiker mit seinem Urteil wohl nicht im Unrecht und der Hinweis auf Bellini ganz am Platze war. Hatte der süss-melodische Sizilianer schon bei Lebzeiten auf seine komponierenden Zeitgenossen den stärksten Einfluss geübt, so konnte man sich ihm auch nach seinem Tode (1835) noch lange nicht entziehen. Schrieb doch zu jener Zeit selbst Wagner mit bezug auf die „Norma“, es sei vielleicht keine Sünde zu beten, „dass den deutschen Komponisten doch endlich einmal solche Melodie und eine solche Art, den Gesang zu behandeln einfallen möchten.“ Bellinis Landsleute und ihre Nachahmer im Auslande standen völlig in seinem Bann, selbst der reichbegabte Donizetti folgte seinen Spuren, und erst Verdi in seiner mittleren Periode lenkte den Sinn von der schwelgerischen Melodik wieder ab und auf den dramatischen Ausdruck hin. Was Wunder, wenn man bei Balfe, dem jede Eigenart abging, stets die Vorbilder, namentlich das des Komponisten der „Nachtwandlerin“ heraushörte.

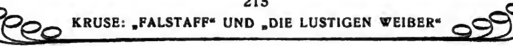
Unter dem Einfluss Bellinis schrieb aber auch Otto Nicolai in den Jahren 1837—41 seine vier italienischen Opern, und seine erste und einzige deutsche Oper „Die lustigen Weiber“, die er 1845 in Wien zu

komponieren begann, weist in ihrer Melodieenfülle, in ihrer Betonung des rein Gesanglichen, stark genug auf Italien zurück, gleichwie sich in Mozarts Opern sinnliche Schönheit mit deutschem Gemüt und deutschem Humor verschwistert.

Über Nicolai's „Lustige Weiber" würde bei der Bekanntheit des Werkes an dieser Stelle kaum etwas zu sagen sein, wenn ihre Entstehung namentlich in bezug auf den Text, der schlechtweg immer nur Mosenthal zugeschrieben wird, nicht im allgemeinen unbekannt wäre und ein Eingehen darauf forderte. Als Nicolai am 1. Juli 1841 sein Amt als Kapellmeister der Wiener Hofoper antrat, hatte er sich verpflichten müssen, innerhalb der Dauer des Vertrages von 3 Jahren eine „grosse deutsche Oper" für das Institut zu liefern. In der Not um ein brauchbares Textbuch erliess er im März 1842 in der Schmidt'schen Musikzeitung ein Preisausschreiben, auf das über 30 Angebote einliefen (darunter dreimal „Rienzi", eine „Gudrun" usw.), das aber doch vergeblich war. Als „durchaus unbrauchbar" bezeichnete er alle Einsendungen und entschloss sich endlich, seine letzte in Italien geschriebene Oper „Il Proscritto" deutsch zu bearbeiten, die, erst von Otto Prechtler, dann von Siegfried Kapper umgedichtet, am 3. Februar 1844 unter dem Titel „Die Heimkehr des Verbannten" in Szene ging. Für das nächste Jahr wollte er eine neue deutsche Oper schreiben und wählte aus den „fiabbe teatrali" des Gozzi (denen auch Wagner seine „Feen" entnommen) „Die glücklichen Bettler". Nicolai gab den von ihm selbst gefertigten Plan an Siegfried Kapper, dessen Dichtung er aber ebenfalls gänzlich unbrauchbar fand.

Er bearbeitete nun rasch wieder den „Templer", den Kapper schon 1844 aus dem Italienischen übertragen hatte, und am 20. Dezember 1845 wurde „Der Tempelritter" in Wien gegeben, hatte aber nur wenig Erfolg.

„Die Deutschen verlangten von mir, dem Deutschen, nach der ‚Heimkehr des Verbannten' nunmehr etwas Besseres, als eine Übersetzung des ‚Templario', und darin gebe ich ihnen recht" — schreibt er in seinem Tagebuche. „Indess, wo soll man Textbücher hernehmen in einem Lande wie diesem, wo erstens keine Dichter existieren, die von der richtigen Anfertigung solcher Arbeit auch nur einen leisen Begriff haben, und wo vor allem für neue Opern nichts getan und so gut als nichts gezahlt wird? Scribe verlangt für einen neuen französischen Operntext 12—20000 Frs., und Deutschland gibt für eine neue Oper, samt Inschluss des Buches, entweder nichts — höchstens aber 500 Gulden, welches die für meine neue Oper stipulierte Summe war. Und das ist noch viel! Deutschland nimmt lieber die schlechteste italienische oder französische Oper hin, als dass es für eine deutsche Oper etwas zahlt. Somit verdient es keine deutsche Opernliteratur, besitzt auch keine, und wird auch schwerlich eine erwerben, bis das Gouvernement für diesen Zweig der Kunst etwas tun wird, wie es in Frankreich und Italien geschieht. Trauriges, trauriges Los, ein deutscher Opernkomponist zu sein."



Wie sehr berechtigt diese Klage über deutsche Opernverhältnisse war, erhellt aus den gleichzeitigen Kämpfen zweier anderer deutschen Meister: Wagners und Lortzings.

Siegfried Kapper erzählt, dass er nach der Aufführung der „Heimkehr“ Nicolai mehrere historische Stoffe zur Opernbearbeitung vorgeschlagen habe. Nicolai selbst studierte voll rastlosen Fleisses Goldoni, Gozzi, Lope de Vega, Calderon und viele andere mit einer Vertiefung, um die ihn mancher Gelehrte hätte beneiden können. Dabei entwarf er eine ganze Reihe von Plänen, von Akt zu Akt, von Szene zu Szene, um sie, kaum beendet, wieder zu verwerfen.

„Damals schon, während einer Aufführung des Don Juan, machte ich ihn auf den musikalischen Kern aufmerksam, welcher der Erscheinung Falstaffs innewohne. Eine Weile sah er mich schweigend an und mit glänzenden Augen, als versuchte er den angeregten Gedanken mit aller ihm eigentümlichen Lebhaftigkeit zu erfassen. Dann schüttelte er aber zweifelnd den Kopf und erwiderte lächelnd: Sie haben recht. Das ist etwas. Zu Shakespeare passt aber nur wieder Mozart! — Zu wiederholten Malen brachte ich noch den Gegenstand zur Sprache, stets jedoch schien er vor der Grösse der Aufgabe zurückzuscheuen.“ So schreibt Kapper.

Hoffmeister[1]), der ebenfalls unermüdlich Opernstoffe vorschlug, erzählt, dass Nicolai eines Morgens ganz aufgeregt ihm entgegenkam; er war nunmehr entschlossen, die „Lustigen Weiber“ zur Oper zu gestalten, indem er meinte, in Wien wolle man nur muntere Sachen, und er fühle sich versucht, eine komische Oper zu schreiben.

Nicolai selbst berichtet weiter in seinen Tagebuchblättern:

„Inzwischen hatte ich mich für die Wahl eines Stoffes zu meiner neuen für 1846 zu liefernden Oper umgesehen, und dieselbe war auf Shakespeares Lustspiel ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ gefallen. Ich machte mir mit vieler Überlegung — und wohl zweckmässig — den Plan zu dieser Oper. Durch Hauser[2]), der damals als Gesanglehrer in Wien lebte und jetzt Direktor des Münchener Konservatoriums ist, machte ich die Bekanntschaft eines Herrn Jacob Hoffmeister aus Cassel, den er mir als Dichter empfahl. Hoffmeister versifizierte, meiner Idee folgend, die erste Nummer, die nach meinem ersten Entwurf ein Frauenterzett war, und ich begann demnach im Dezember 1845 die Komposition mit grosser Lust und Liebe.“ [Die Partitur der No. I ist auch vom Dezember 1845 datiert.][3]) „Hoffmeister verliess indess bald darauf Wien, nachdem er nur die ersten beiden Nummern gedichtet. Somit unterblieb die Fortsetzung der Komposition um so mehr, als ich auch in den Monaten Januar, Februar, März durch Einstudieren von Opern, Konzertdirektionen, Stunden-

---

[1]) Jacob Hoffmeister (1813—93), Gelehrter und Schriftsteller, gestorben zu Cassel.

[2]) Franz Hauser (1794—1870), früher Opernsänger, berühmter Bachforscher.

[3]) In das Jahr 1846 fällt die erste deutsche Aufführung des Shakespeareschen Lustspiels in der Bearbeitung von Dr. J. Lederer am Burgtheater. Um dieselbe Zeit erschien es auch in der neuen Übersetzung von Keller und Rapp unter dem Titel „Die boshaften Windserinnen“.

geben und durch viele Soireen so in Anspruch genommen war und nicht jene Sammlung des Geistes gewinnen konnte, die zu einer andauernden Komposition nötig ist."

Ein Brief Nicolais vom 3. Juni 1846[1]) gibt noch genaueren Aufschluss über das gemeinsame Arbeiten beider an dem Textbuch:

„Werter Freund! Sie haben sich gegen mich so liebenswürdig gezeigt und haben auch beim Beginnen der Anfertigung des Opernbuches der Lustigen Weiber soviel Talent und Eingehen in meine Pläne dargelegt, dass ich den Gedanken nicht aufgeben kann, diese ganze Arbeit womöglich mit Ihnen zu vollenden. Das wird nun zwar viel Schreiberei geben — indess wenn Sie aus Liebe zur Sache ein Zeitopfer so wenig als ich scheuen, so sehe ich dies Unternehmen per letteras nicht als unmöglich an. Lassen Sie mich also in mediis rebus anfangen. Der ganze Inhalt der Lustigen Weiber wird Ihnen noch gegenwärtig sein, und da ich im Wesentlichen den Shasp. nicht verlassen will, so haben Sie ja den Hauptleiter jeden Augenblick zur Hand. Nachdem nun die Saison mit all ihren für mich äusserst angehäuften Geschäften vorüber ist, so will ich nunmehr ernstlich und unausgesetzt an die Komposition dieser Oper gehen, weshalb ich Sie auch jedenfalls bitten muss, mir Ihre Antwort, welcher Art dieselbe auch sein möge, mit umgehender Post zu schicken. Schreiben Sie mir nicht per Gelegenheit, sondern immer direkt per Post und unfrankiert, denn es ist in der Ordnung, dass die Korrespondenzkosten, die ich durchaus nicht zu schonen bitte, mir anheim fallen.

Als ich mich nun ordentlich an die Arbeit setzte, überzeugte ich mich bald, dass der von uns adoptierte Plan noch Mängel habe und bedeutender Verbesserungen fähig sei. Vor allem hatte er zu viele Personen, und jede Person, die erspart werden kann, ist ein Risiko weniger! Ferner kommen wir so unter vier Akten nicht aus, und ich habe jetzt nur drei. — Also ich habe einen neuen Plan des Ganzen gemacht, den ich Ihnen jetzt mitteilen will. Frau Hurtig und Bardolph bleiben ganz weg. Das Erstere ist der grösste Gewinn, denn wir haben ohnehin noch drei Frauen, und die Charaktere der Hurtig und der Frau Fluth würden auch zu ähnlich.

Erster Akt. No. 1, Duett.

Hofraum zwischen den beiden Häusern des Herrn Fluth und des Herrn Reich, durch einen Staketenzaun von der Strasse geschieden. Frau Fluth tritt, einen offenen Brief in der Hand, aus ihrem Hause.

Nein, das ist wirklich doch zu toll,
Ein wahrer Spass zum Lachen;
Ich weiss nicht, was ich denken soll
Von solchen argen Sachen!

Diese vier sind wohl besser so zu ändern:

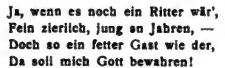
Nein, das ist wirklich doch zu keck,
Wie kann er es nur wagen,
Der vollgetrunkne, dicke Geck,
Mit Liebe mich zu plagen!

so wissen wir gleich durch die ersten Verse, was die Frau will.

---

[1]) Vgl. die Veröffentlichungen des am 5. Januar 1906 verstorbenen Casseler Dichters und Historiographen Wilhelm Bennecke in „Vom Fels zum Meer", „Hessenland", „Casseler Tageblatt" usw.





Ja, wenn es noch ein Ritter wär',
Fein zierlich, jung an Jahren, —
Doch so ein fetter Gast wie der,
Da soll mich Gott bewahren!

Hab ich denn wirklich recht gelesen?

(liest) O schönste Frau, Ihr schmachtet
Mit Blicken, ich verstand,
Ich weiss, wonach Ihr trachtet,
Und biete Herz und Hand.

Was soll das heissen? hab ich je
Ihm Blicke zugeworfen, he?

Diese sechs möchte ich gerne geändert haben, denn Herz und Hand konnte ihr Falstaff unmöglich bieten, einer Frau. Und das ‚ich verstand' ist für ihn auch ein wenig zu pfiffig. Falstaffs Brief müsste (wie sein zweiter Teil) mehr plump sein. ‚Fragt mich nicht, warum ich Euch liebe.' Lesen Sie doch den Shakespeare an dieser Stelle. Jedoch dürfen es nicht mehr als vier Leseverse und dann zwei von ihr (Raisonnement) sein, die Form wie das frühere. Vergessen Sie nicht, dass meine Frau Fluth jung, hübsch und 20 Jahre sein soll. Das Shakespearesche ‚Ihr seid nicht mehr jung' geht also nicht.

Ihr liebt den Sekt, ich lieb' ihn auch,
Ist das nicht Sympathie?
Was denkt sich nur der alte Schlauch!
Ich Sekt? ich trinke nie!
Und kurz und gut — ich habe Mut,
Ich liebe dich — herzinniglich
Bei Tag und Nacht — für dich bedacht.
John Falstaff.
Ha, warte nur, ich will dich Gecken
Für deine frechen Worte necken.
Mit meiner Nachbarin, Frau Reich,
Berat' ich ein Komplott sogleich!

Frau Reich kommt, ebenfalls einen Brief in der Hand, aus ihrem Hause.
Frau Reich (ihre Nachbarin noch nicht bemerkend):

Geschwind zu meiner Nachbarin,
Das Zeug mit ihr zu lesen,
Nein, so ein Schreiben ohne Sinn
Ist noch nicht dagewesen!

Hier hatten wir früher dieselben acht Verse für die Reich, mit denen die Fluth aufgetreten war, aber bei richtigerem Anschauen stellt sich heraus, dass das unnatürlich ist; sie musste etwas Verschiedenes sagen, und ich habe diese vier Verse statt jener acht gemacht.

Sieh da, Frau Fluth!
Das trifft sich gut!
Zu Euch wollt' ich soeben hin,
F. Und ich zu Euch, Frau Nachbarin!
R. Mit diesem Briefchen wunderlich —
F. Mit einem Briefchen komm' auch ich!
R. Mir schreibt ein ganz kurioser Mann,
F. O lest, dass ich es hören kann!
R. Ich les' es Euch, so hört es an:
O schönste Frau, Ihr schmachtet usw.

derselbe Brief als früher, also auch mit derselben Aenderung (noch zu machenden) seiner ersten vier Verse,

. . . . für dich bedacht.
John Falstaff.

Hier trat früher (als es Terzett war) die Hurtig ein.

Andante.

Beide: Gleiche Briefe beiden Frauen
(tauschen ihre Briefe)
Schreibt der alte Sünder hier.
Darf ich meinen Augen trauen,
Ganz dasselbe, Euch und mir.

Aber unsre Weiberehre
Soll sich rächen, guter Freund!
Weiber setzen sich zur Wehre,
List und Rache sie vereint!

Zwischenstück.

F. Was werden wir beginnen?
R. Ich sag' es meinem Mann!
F. Seid Ihr nicht recht bei Sinnen?
Wie denkt Ihr nur daran!
Da wär der Spass am Ende,
Bevor man lachen kann,
Nein, nein, das geht nicht an!

R. Nun, wie Ihr wollt.
F. Hört meinen Plan:
Wir locken ihn mit Weiberlist
In eine sichre Falle,
Und wenn er dann gefangen ist,
Verhöhnen wir ihn alle.

Die allerliebsten vier Verse die jemals für Musik geschrieben wurden!

Beide. So geh'n wir denn sogleich zu Rat
Und heute noch zur schlauen Tat!

Stretta. Alter, nimm dich jetzt zusammen,
Wir ersinnen feinen Scherz;
Ja, wir kühlen deine Flammen,
Wir kurieren dir das Herz.
List und Laune, heit're Schwänke
Locken dich zu uns heran,
Doch bedenke — tausend Ränke
Harren deiner, armer Mann! (Ab.)

Hier seh'n Sie also, wie ich aus Ihrem Terzett ein Duett gemacht habe. Es hat dadurch einige Änderungen in der Musik erlitten, aber eher gewonnen, schon weil es kürzer ist. Ich habe die vollständige Partitur dieser neuen Nummer bereits niedergeschrieben.

Nun kam nach dem früheren Plan ein Terzett zwischen Reich, Fluth und Bardolph, wo Sie mir die Poesie zurückliessen und das ich bereits ganz fertig komponiert und aufgeschrieben hatte. Es muss indess verworfen werden, und ich fahre also nun, den Plan Ihnen mitteilend, fort.

Hr. Reich, Hr. Fluth, Dr. Cajus und Junker Spärlich treten, von der Strasse kommend, im Gespräch ein. Dialog. In diesem Dialog (den ich selbst mache — denn Verse nur kann ich nicht machen) wird klar:

dass Fluth ein eifersüchtiger Kerl ist, der seine Frau verdächtigt — dass Cajus und Spärlich beide Annchen, Reichs Tochter, zur Frau prätendieren — dass es gegen Abend ist. — Fluth geht in sein Haus. — Fenton tritt auf und bittet Reich um eine Unterredung. — Reich schickt den Spärlich voraus in sein (Reichs) Haus. — Cajus läuft wütend ab, und Reich bleibt mit Fenton allein. Reich: Nun, was begehrt Ihr von mir, Herr Fenton? Es kommt Duett.

No. 2. Duett zwischen Fenton und Reich, welches jedoch für Fenton sehr überwiegend gehalten wird, da er ein erster Sänger ist, während Reich ein zweiter ist. Es beginnt ohne Rezitativ gleich mit melodischer Musik, also gereimten Versen, erst Wechselgesang (dialogisierend) zwischen beiden. Kurzes, erstes Tempo.

Fenton: Ännchens, Eurer Tochter Hand!

Reich: Lasst mich in Ruh' und geht! Ihr wisst — das Mädel ist nicht für Euch!

Andante.

Fenton: O, seid nicht so hart! Ich liebe sie! All mein Lebensglück hängt an ihrem Besitz — auch sie liebt mich, o, zerstört nicht die schönsten Träume unserer Zukunft und macht uns glücklich! usw. (Acht Verse ungefähr.)

Reich (für sich, dazwischen): Das hat gut reden von Lebensglück und Liebeswahn, das! was das für ein dummes Zeug ist! Spärlich hat 600 Pfund Renten — dazu Ännchens Eigentum — macht 1000 Pfund — ohne die Schafe und Rinder zu rechnen usw. (Acht Verse.) Die nämlichen Endreime (wenigstens die letzten vier) mit Fenton obligat.

Zwischensatz (auch nicht Rezitativ).

Reich: Ich habe nun lange genug Euer sentimentales Zeug angehört! Geht — wenn Ihr mir sonst nichts zu sagen habt!

Fenton: Bedenkt es wohl, Herr Reich — das Glück Eures einzigen Kindes.

Reich: Gebt mir keinen Rat, Herr — ich werde Ännchens Glück durch die Prozente reichlich begründen.

Fenton: Aber —

Reich: Lasst mich in Ruh' und geht!

Fenton: Ist das Euer letztes Wort?

Reich: Ja, ja! Geht!

Zusammen (Stretta).

Fenton: So muss denn Mut oder List erreichen, was Ihr mir hartnäckig verweigert — ich werde und will Ännchen zu meiner Frau machen! — Sie liebt mich — ich liebe sie, und wahre Liebe weicht keinen Hindernissen usw. (Acht Verse zirka.)

Reich: Ha, was das für eine Sprache ist! Habt Ihr Geld? Wieviel Geld habt Ihr? Mit Gewalt wollt Ihr mein Kind zur Frau nehmen? Na, das wollen wir doch seh'n! Der alte Reich lässt sich nicht einschüchtern! Meine Anna ist nicht für Euch usw. (Gegenstrophe zu Fentons Gesang.)

Hier ist also der Entwurf zur nächsten Nummer, und ich bitte Sie, mir nun also diese Nummer zu machen und womöglich umgehend zu schicken. — — — Damit Sie jedoch nun auch eine Übersicht über das Ganze, wie es nun noch folgen wird, haben, so zähle ich Ihnen hier auf, was kommen wird, indem ich mir vorbehalte, den Plan jedes einzelnen Stückes Ihnen jedesmal zu schicken, nebst dem einleitenden Dialog. Arbeiten Sie also nicht voraus. [Nun folgt die ganz genaue Szenenangabe der Oper mit der Bemerkung: ‚Dieser Plan ist einfach, kurz und verständlich‘.] Die Oper hat also nur folgende Personen:

1. Fr. Fluth, junge, hübsche, lustige Frau, 20 Jahre, erste Sängerin. Sopran (Dlle. Zerr.)
2. Fr. Reich, wohlerhaltene Frau von 35 Jahren, munter, jedoch weniger als ihre Freundin Fluth, erste Sängerin. Sopran. (—!—)
3. Ännchen, ihre Tochter, 17 Jahr, verliebt, schön, sentimental (jedoch nicht zu sehr), erste Sängerin. Sopran. (—!—)
4. Herr Fluth, 40 Jahr, sehr heftig, sehr eifersüchtig und lebhaft. Die bedeutendste Männerpartie dieser Oper, erster Sänger. Basso buffo. (—!!—)

5. Herr Fenton, 25 Jahr, Herz und Kopf auf rechtem Fleck, liebt Anna wirklich, erster Sänger. Tenor. (Erl.)
6. Falstaff. — Falstaff, erster Sänger. Bass. (Formes.)
7. Herr Reich, 50 Jahr, dick, sehr geizig, phlegmatisch, Weingesicht, zweiter Sänger. Bass. (Hr. X.)
8. Der Wirt. Zweiter (dritter) Sänger. Bass. (Hr. X.)

Chöre von Bürgern und Frauen von Windsor. — Von Elfen und Geistern.

Ich sehe in spannender Erwartung mit ehestem No. 2 entgegen, und vielleicht die in No. 1 angedeutete Änderung. Herzlich wünsche ich Ihnen völlige Erreichung Ihrer dortigen Zwecke. Es soll mir lieb sein, wenn Sie mich Ihrem Freunde Stehle[1]) (heisst er nicht so) und Spohr unbekannterweise empfehlen wollen. Mit mir ist alles beim alten. Ich bin gesund, Lortzings Oper ‚Der Waffenschmied'[2]) hat gefallen und hat wirklich vieles sehr Hübsche. Gott mit Ihnen!

Ihr Freund

Otto Nicolai.

P. S. Ich erlaube mir zu bemerken, dass (wie Sie es auch in No. 1 sehr gut getroffen haben) der Ton der Sprache Leuten aus dem Volke angemessen und also ohne alle Elevation sein muss, ja, bei Falstaff noch mehr heruntersteigen und derb werden kann. Nur Fenton und Annchen dürfen etwas mehr Poesie haben."

Man sieht, welch bedeutsamer Anteil an der Textdichtung Nicolai selbst zukommt, und dass auch Hoffmeister bei der Geschichte des Werkes nicht übergangen werden darf. Die geschäftliche Abmachung mit Hoffmeister war die, dass er für jeden Akt ein Honorar von 20 Louisdor erhalten sollte. Er berichtet:

„Einzelne Verse gefielen ihm [Nicolai] zwar so wohl, dass er sie alsbald in meiner Gegenwart in Musik setzte und mir vorsang; andere gefielen ihm aber weniger, ich musste ändern, oft um ein Wort, um einen tiefen Laut an die betreffende Stelle zu bringen, und schliesslich wollte er nur noch in meinem Beisein komponieren. Nach acht Tagen war das ziemlich grosse Gesangstück fertig und wurde in Nicolais Zimmer von den dafür bestimmten drei Sängerinnen des Theaters vorgetragen."

Die Partitur der No. 2 wurde bereits am 14. Juni — 11 Tage nach Nicolais Brief an Hoffmeister — in ihrer jetzigen Form vollendet, und es ist wohl anzunehmen, dass der Text noch von diesem herrührt, wenn er auch in seinen Erinnerungen schreibt, dass die Entfernung zwischen Wien und Cassel zu gross gewesen sei und ausser dem Introduktionsduett wohl nur wenig oder gar nichts von ihm geblieben sein dürfe.

Nicolais Tagebuch beschäftigt sich noch weiter mit der Textfrage.

„Ich hatte die Bekanntschaft eines jungen Dichters H. S. Mosenthal[1]) gemacht und mit ihm die Bearbeitung unternommen. Mosenthal lieferte mir die nach meinem

[1]) Hugo Stähle, ein junger Komponist in Cassel, in dessen Interesse eigentlich Hoffmeister die Reise nach Wien unternommen hatte. Seine Oper „Arria", zu der Hoffmeister den Text gedichtet hatte, wurde am 24. Mai 1847 in Cassel aufgeführt. Am 29. Mai 1848 starb Stähle, erst 21 Jahre alt.

[2]) Uraufführung den 30. Mai 1846 am Theater an der Wien unter Leitung des Komponisten.

Plan zu versifizierenden Stücke in viel gelungenerer Art, als es mir bisher jemand geleistet hat, und somit schritt die Arbeit rüstig vor. — Ich komponierte also nun, und zwar mit Begeisterung und ohne Unterbrechung, an den ‚Lustigen Weibern' fort, indem mir Mosenthal, der Hauslehrer bei der Familie Goldschmidt, erstem Buchhalter des Rothschild'schen Hauses in Wien, ist, nummerweise den Text lieferte, und ich ihm jede Nummer mit zehn Gulden honorierte. Ich war in der Hälfte des ersten Finales, als mein Urlaubsmonat Juli eintrat. Ich benutzte ihn zu einem Ausfluge nach Ungarn, und in Papa, einem dem Grafen Esterhazy gehörenden Städtchen im Raaber Komitat, wo ich im Schlosse des Grafen ein herrliches Zimmer bezog, vollendete ich [am 9. Juli] den ersten Akt. — Schon am 15. Juli war ich wieder in Wien und habe dann immer weiter an meiner Oper gearbeitet." [Die grosse Szene zwischen Fluth und Falstaff, No. 6 und 7, entstand noch im Juli; am 22. August war das Duett zwischen Herrn und Frau Fluth, am 10. September das zweite Finale vollendet.]

„Im September 1846 war ich so weit, dass ich Balochino[2]) die Anzeige zu machen imstande war, er könne meine neue Oper, dem Kontrakte gemäss, noch in diesem Jahre geben. Von diesem Augenblicke an begann eine fortlaufende Reihe von Unglücksfällen und Unannehmlichkeiten für mich, die sich sieben Monate fortgesetzt und nicht aufgehört hat. Balochino schrieb mir zurück, dass er meine neue Oper für dies Jahr refusiere, weil ich sie zu schreiben für das vergangene verpflichtet gewesen sei. All mein Protestieren, Ersuchen an Sedlnitzki[3]), Berufen auf das von dem letzteren Versprochene, Vorstellungen usw. usw., alles half nichts — und ich hatte den Schmerz, meine ‚Lustigen Weiber' abgelehnt zu sehen. Dass meine Lust zum Weiterkomponieren an denselben dadurch ungemein gedämpft wurde, versteht sich von selbst, und im Oktober hörte ich damit dann gänzlich auf." [Der Mondscheinchor des letzten Bildes (No. 12) wurde am 6. Oktober, das Terzett zwischen Falstaff und den Frauen (No. 13) am 9. Oktober 1846 fertiggestellt, und auch die folgenden Chor- und Balletnummern (14, 15, 16) wurden in der Zeit bis zum 1. November in Wien vollendet, der Rest entstand erst in Berlin.]

„Mit diesem Schlage war es auch entschieden, dass meine Stellung als Kapellmeister mit Ablauf meines dermaligen Kontraktes ein Ende nehmen würde, denn Balochino und ich konnten nunmehr unmöglich mehr miteinander leben, wir waren zu sehr aneinander geraten. — — Durch die Ablehnung meiner Oper verlor ich also 500 Gulden stipuliertes Honorar und hatte an Kosten, um zu diesem Buche zu gelangen, mit Hinzurechnung der an Prechtler und Kapper für ihre vergeblichen Versuche gemachten Zahlungen, bereits 300 Gulden von dem Meinigen ausgegeben. Lohnt es sonach, ein deutscher Opernkomponist zu sein?"

Wir sehen es hier also tatsächlich sich vollziehen, dass Nicolais erste deutsche Oper, sein Meisterwerk, von der Bühne, der er selbst als Hofkapellmeister angehört, abgelehnt wird, noch ehe sie vollendet ist, und dass ihr Schöpfer eben um dieses Werkes willen aus seiner Stellung

[1]) Salomon Hermann Mosenthal, ebenfalls ein Casselaner, geb. 14. Jan. 1821, gest. 17. Febr. 1877 zu Wien. 1849 errang er mit „Deborah" seinen grossen Erfolg. Von seinen zahlreichen Operntexten seien nur noch „Das goldene Kreuz", „Die Makkabäer", „Die Folkunger" erwähnt.

[2]) Direktor der Wiener Hofoper.

[3]) Intendant der Kaiserlichen Theater.

scheidet, in der er sechs Jahre, zum hohen Ruhme dieses Institutes, ehrenvoll und unter allgemeiner Anerkennung gewirkt hat.

Am 23. Mai 1847 verliess Nicolai Wien und ging nach Erholungsreisen im Salzkammergut und dem Kuraufenthalt bei Priessnitz in Gräfenberg und auf der Nordseeinsel Wangeroog nach Berlin, wo er am 27. September eintraf und bald darauf als Kapellmeister des Opernhauses und des Domchors verpflichtet wurde, eine Stelle, die er aber erst 1. März 1848 antrat. Nun gings wieder an die Komposition der „Lustigen Weiber", und am 11. Dezember 1847 schloss er die Partitur der Ouvertüre ab. Das erste Duett wurde gelegentlich eines Hofkonzerts im Königlichen Schlosse unter Nicolais Leitung von der Viardot und der Tuczek gesungen, und König Friedrich Wilhelm IV. befahl sogleich die Annahme der Oper. Nicolai selbst aber stand der Aufführung vorläufig entgegen „weil die Berliner Bühne keinen Buffobassisten besitzt". Die Märzrevolution drängte auch alle Zukunftspläne in den Hintergrund, und erst am 18. Oktober 1848 vollendete Nicolai wieder eine Nummer, die Arie der Frau Fluth (No. 3). Im Januar 1849 folgten No. 10, 11 und 17 und erst am 20. Februar — kurz vor der Uraufführung, die am 9. März stattfand — wurde mit Falstaffs, dem Schlusslied aus „Was ihr wollt" nachgebildetem, Trinklied (No. 5) (an dessen Stelle ursprünglich eine Arie stand, die seine Leiden im Korbe schilderte) das ganze Werk abgeschlossen. Am 11. Mai desselben Jahres fand das Leben des Meisters selbst den bekannten traurigen Abschluss.

Hoffmeisters Textentwurf ist um so interessanter, als er in seiner ursprünglichen Form unter allen Vorgängern die grösste Ähnlichkeit mit Boitos Libretto zu Verdis „Falstaff" hat und sowohl die Frau Hurtig als auch den Bardolph in die Handlung einbezieht, die Nicolai nur der zu grossen Personenzahl wegen wieder entfernt hat. Verdi dagegen hat Falstaffs zweites Abenteuer — die Verkleidung als dicke Frau aus Brentford — wieder weggelassen und so die Unwahrscheinlichkeit, dass sich der pfiffige Sir John gleich dreimal hintereinander prellen lässt, beseitigt. Er lässt ferner — als der erste — die Figur des Mr. Page (Reich) fehlen. Geht auch Hoffmeister-Mosenthal nicht so weit wie Boito, der ganze Stellen aus „Heinrich IV." in die „Lustigen Weiber" überträgt, so ist es doch auch in Nicolais Oper nach Scarias Vorgang Brauch geworden, dass Falstaff in der Wirtshausszene mit dem Kellner Dialogstücke aus „Heinrich IV." einfügt. Völlig unbekannt dürfte sein, dass Nicolai eine Einlage für die „Lustigen Weiber" schrieb, ein Rezitativ mit Arie Fentons, die das Museum der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bewahrt, und die Prof. E. Mandyczewski mir in liebenswürdiger Weise zugänglich gemacht hat. Sie wird als Musikbeilage in diesem Heft zum ersten Male veröffentlicht.

Schluss folgt

DIE IDEE DES LOHENGRIN-VORSPIELS

ZUM 60. JAHRE SEINES BESTEHENS

von Dr. Wilhelm Caspari-Erlangen

Richard Wagner hat sich (Ges. Schr. II. Aufl. 5. Bd. S. 179 f) über das, was man sich beim Anhören des Vorspiels zum „Lohengrin" zu denken habe, eingehend ausgesprochen. In schwungvollen, rhetorisch wirksamen Worten entwirft er die Schilderung eines mythischen, also über Menschliches hinausgehenden Vorgangs, der Herniederkunft des Grals; dies sei die Fabel, die dem Vorspiele zugrunde liege; der Gedanke, auf dem es sich aufbaue, und der aus dem Vorspiel wieder erkannt werde. Ihrer Form nach appelliert diese Erläuterung, die ihr Verfasser eine „programmatische" nennt, an alle menschlichen Sinne, das aufgebotene Material an Worten ist nicht nur, äusserlich belauscht, von pompöser Wirkung, sondern es bestrebt sich auch, durch möglichste Vielseitigkeit die Vorstellung des Ganzen zu einer lebhaften, plastischen zu gestalten, da es dem menschlichen Worte nun einmal beschieden ist, an Vollständigkeit und Intensität der Gefühle hinter dem Gedanken und hinter der äussern Wirklichkeit zurückzubleiben. Man könnte daher vermuten, Wagner habe, wie andere seiner Schriften, so auch diese Erläuterung für sich selber, wenigstens in erster Linie, verfasst. Zeigen jene oft, wie er, um sich klar zu werden, sich eine Niederschrift seiner Gedanken gegenüberstellt, so könnte vermutet werden, er habe sich deshalb so bemüht, die Vorstellung der Gralssendung in ihren Einzelheiten durch Worte auszuschöpfen, um sich selbst in das Gefühl, mit dem sie verbunden sei, recht hineinzusteigern, kurz, um sich zur Produktion anzuregen. Nach eigner Angabe jedoch (S. 1) ist die Erläuterung erst nach der Komposition des Vorspiels[1]) verfasst; gedruckt wurde sie einige Jahre später. Sie gehört in die Reihe jener Druckschriften, mit denen Wagner seine Dirigententätigkeit begleitete.[2]) Die kompositorische Arbeit am Vorspiel war abgeschlossen, als der Musikschriftsteller die Feder über denselben Gegen-

[1]) Glasenapp I S. 241, 1. Aufl.: 28. Aug. 1847, erst nach den 3 Akten, die identischen Stücke der Gralserzählung schon 1846 (S. 232 f.).

[2]) 1851 erschien das Programm zur Eroica, Glasenapp I S. 326, das von Hinneigung zur Programmusik wenig verrät, ja zu Anfang eine kaum verhüllte Absage an sie enthält; das zum Lohengrinvorspiel Mai 1853 (S. 363 f.; ebenda über das Publikum jenes Konzerts).



stand ansetzte. Dadurch lockert sich der eigentliche Zusammenhang zwischen Vorspiel und Erläuterung. Dies könnte zwar zunächst bezweifelt werden, da der lebhaft entwickelte geschichtliche Sinn unserer Tage jedenfalls das, was der Meister selbst über sein Stück und dessen Sinn sagt, als authentische Interpretation anzusehen geneigt ist und der Erläuterung sozusagen kanonische Giltigkeit beilegt. Im allgemeinen kommt es nicht oft vor, dass grosse Männer sich selbst auslegen, dass sie Motive, Zwecke ihrer Handlungen und Werke aufdecken. Sie handeln lediglich, sie stellen das Werk fertig hin und haben weiter keine Zeit. Die Blosslegung von allerhand Reflexionen, die in das fertige Produkt übergegangen sind, überlassen sie uns andern, den kleinen Geistern. Darüber, dass Wagner ein Grosser war, ist freilich kein Streit. Wir haben zunächst nur die Ausnahme von der Regel zu notieren: hier hat doch einmal ein grosser Mann sich selbst ausgelegt.

Wenn Künstler, statt zu bilden, anfangen zu reden, so geben sie vielleicht Rechenschaft über äussere Anregungen, die sie empfingen, über Pläne, von denen sie abgekommen sind, oder doch abgehalten wurden, über Prinzipienfragen ihrer Kunst, und jeder Verständige weiss ihnen Dank dafür. Anders liegt die Sache, wenn sie das, was sie auf andere Weise schon gesagt haben, in Worten noch einmal ausdrücken wollen; also Auslegung im eigentlichen Sinne, Herstellung einer Dublette hinsichtlich des Inhalts. Von Beethoven ist es z. B. bekannt, dass er seinem Schindler eine Expektoration über die heroische Symphonie gab — einige Jahre nach der Komposition —, in der er die Symphonie schlechthin verzeichnet hat. Weder kann dies entkräftet werden mit der Ausflucht, er habe sich mit Schindlers Verständnislosigkeit nicht lange befassen wollen, noch hat er — ein ander Mal — diejenigen mystifiziert, vor denen er ein eigenes Werk, die 32 Variationen c-moll, nicht wiedererkennen wollte. Es ist vielmehr psychologisch begreiflich, wenn zwischen dem Künstler und seinem fertigen Werke eine Entfremdung eintritt. Vorerst arbeiten an dieser Entfremdung seine neuen Werke, die ihn jetzt ebenso intensiv beschäftigen, wie ehedem das frühere; es kann also gar nicht anders sein, als dass eine partielle Verfinsterung der Erinnerung eintritt. Richard Wagner scheint diese in der Einleitung zum 5. Band selbst anzudeuten, „diese Abfassungen fallen in die Periode meines Lebens, welche vorzüglich von der Konzeption und Ausführung des Ringes erfüllt war“ (S. 1). Ferner muss man sich jener leidvollen, ja aufreibenden Produktionsweise erinnern, die keinem grossen Künstler erspart ist. Er opfert ein Stück seines Selbst und legt es in dem Werke nieder. Man stelle sich vor, dass Wagner in den Zürcher Jahren bereits am Vormittag zwei Stunden Schlaf brauchte, um die Anstrengung des Morgens auszugleichen.

In dem günstigen Falle, dass der Künstler vernünftig ist und für Wiederherstellung der hingegebenen Kräfte sorgt, findet also ein förmlicher Stoffwechsel in seiner künstlerischen Persönlichkeit statt. Entweder die Reserven frischen sich auf, und neue Eindrücke sorgen mit ihnen für künstlerische Blutbildung, oder er entleert sich nur und zehrt sich auf. In beiden Fällen kommt er von dem vollendeten Werke los und steht ihm nicht mehr in der Verfassung gegenüber, in der er es geschaffen hat.

Schliesslich könnte, ohne dass ein förmlich ekstatisches Moment angerufen wird, darauf hingewiesen werden, dass die Arbeitsweise des wahren Künstlers die beliebige, oder gar willkürliche, Wiederholung eines Zustandes, der einmal eine Arbeit begleitet hat, nicht so leicht gestattet.

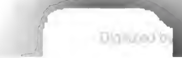
Dies alles möge zeigen, dass für die Erklärung eines Werkes selbst die Legitimation des eignen Verfassers, mitzureden, ihre Grenze finden kann.

Kommentare folgen sonst ihrem Gegenstand nicht gerade auf dem Fusse. Sie sind immer ein Zeichen davon, dass zwischen der Gegenwart und der Entstehung des Kunstwerkes einige Zeit verstrichen ist; sie kommen, wenn die Neuzeit sich nicht mehr von selber hineinfinden kann; eben, weil sie einige Schritte von der Entstehungszeit hinweg getan hat. Wagner, könnte man einwerfen, habe seinen Kommentar zu früh geschrieben. Wozu Worte? Das rechte Verständnis musste doch vom Dirigentenpult gefühlsmässig in die Musiker, und durch deren Klänge in die Hörer geleitet werden, und der das besorgen konnte, lebte ja.[1])

Man wird antworten dürfen: eben dazu verwendete er die Worte. Eine Zeit, die noch nicht eins geworden war mit dem Kunstwerk, bearbeitete er mit dieser Erläuterung. Einem pädagogischen Motive verdankt sie demnach ihre Entstehung. Man weiss, jeder Pädagog passt sich seinem Publikum an nach Massgabe des vorhandenen Fassungsvermögens; in gewissen Grenzen kann er sich auch darüber hinwegsetzen, dass er dadurch sich, seinem innersten Wesen und eigenem Standpunkte eine kleine Einschränkung auferlegt.

Das Eingeständnis einer solchen liegt vielleicht schon im Obertitel, den Wagner der Studie verliehen hat: programmatische Erläuterung. Man kann ihn nicht ausser Beziehung zu dem bestimmten Sinne denken, den das Wort „Programm" in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts erhalten hat. Die Stellung Wagners zu der slavo-romanischen Programmmusik seiner Tage ist bekanntlich kompliziert. Es ergibt sich eine gebrochene Linie, wenn man seine Äusserungen in dieser Beziehung

[1]) Aber freilich im Exil, das den persönlichen Gedankenaustausch mit den Musikern doch sehr einschränkte.



zusammenstellt, was hier nicht aufs neue versucht werden soll. Ich vermag die anfängliche Abneigung, obwohl sie gegen bestimmte Vertreter der Programmusik gerichtet ist, nicht für eine nur persönliche zu halten, die letzlich aus Künstlerkonkurrenz und anderen schönen Sachen herrühre; unter der Decke einer gegen einzelne gerichteten Polemik liegt doch wohl ein prinzipieller Gegensatz, wenn er auch vielleicht nicht mit begrifflicher Schärfe hervortritt. Ist dann die spätere Schwenkung[1]) eine mehr diplomatische gewesen, die den tätigen Beistand der Programmrichtung aufsuchte? Dagegen scheint doch die Tatsache zu sprechen, dass Wagner einige seiner eignen Kinder, wie eben das Vorspiel zum „Lohengrin", der neuen Richtung ausgeliefert hat in diesen „Erläuterungen". Das hätte er schwerlich über sich vermocht, wenn er der Programmusik nicht auch ernsthaft näher getreten wäre. Man kann ja diesen Schritt Wagners für „ernstgemeint" ansehen, ohne ihn zu billigen. Ich kann nur nicht finden, dass die Theorie, nicht-akustische Sinneswahrnehmungen in Tönen symbolisch nachzuahmen, Wagners eigne Arbeiten noch wesentlich beeinflusst hätte. In dieser Hinsicht war er doch wohl schon zu sehr der fertige Mann; seine Schwenkung blieb Theorie. In seiner künstlerischen Arbeit gibt es keinen solchen Knick, wie z. B. bei Verdi, der fast reinlich in zwei Perioden auseinanderfällt. Vulgär wird ja Wagners Stil mit dem Liszts und Berlioz' identifiziert, und zweifellos hatte er, unabhängig von seiner späteren theoretischen Schwenkung, viel in stilistischer Hinsicht von den Programmusikern gelernt, nicht nur für seine orchestrale Kompositionstechnik, wie immer hervorgehoben wird, sondern auch für die Art und Weise der charakterisierenden musikalischen Erfindung. Dass diese Dinge bei Wagner zumeist in einem ganz anderen Geiste auftreten, als in dem der Theorie, der eine symphonie fantastique (wie nüchtern auch immer, bis zur völligen Pedanterie) ihr Dasein verdankte — das wird weniger beachtet, und vollends gar nicht mehr, seit die erwähnte Schwenkung kundgegeben war; aber so rückhaltlos die Fusion zwischen Wagners Person und den Programmusikern gemeint war, von ihrer beider Musik lässt sich dasselbe nicht behaupten. Die durch die Fusion bereicherte Seite scheinen mir — trotz ihrer oben erwähnten frühen Errungenschaften — die Programmusiker gewesen zu sein: der Nachahmungstheorie wurde die sterile Schärfe durch Ablenkung auf das der Tonkunst Wesentliche genommen.

Wagner, theoretisch ihnen entgegenkommend, bringt das Lohengrinvorspiel[2]) mit: Es stelle eine Begebenheit dar, einen Vorgang, auf

---

[1]) Brief über F. Liszts symphonische Dichtungen. 1857.

[2]) 12. April 1851, in der Leipz. Illustr. Ztg., war erstmalig Liszts Besprechung des „Lohengrin" erschienen (Glasenapp I, 340), die Aufführung durch ihn August 1850 vorangegangen, vorbereitet durch lebhaften Briefwechsel S. 302. Es genügt, auf folgende

Grund dessen die ganze Lohengrinsage erst vor sich gehen konnte. Die Begebenheit wird mit raffaëlisch-tizianischer Herrlichkeit ausgemalt. Daran muss natürlich etwas Authentisches sein, daran nicht gerüttelt werden darf. Nur scheint der Grundgedanke des Vorspiels in der Erläuterung eine gewisse Umbiegung erfahren zu haben; es ist ein Schauspiel geworden, wenn man die Erläuterung liest; es geschehen Zeichen und Wunder — das alles lautet zu konkret, zu bestimmt für ein Stück reiner Instrumentalmusik.

Die Erläuterung betont zunächst, dass es sich um einen visionären Vorgang handle („dem verzückten Blick"), ebenso Liszt S. 92. Zweimal wird der blaue Himmelsäther und sein helles Licht genannt. Diese Assoziation mit den hohen Tönen der ersten und letzten Takte scheint zwanglos und ausreichend. Blendende, gestaltlose Lichtfülle und nicht gerade eine vertikale Richtung im Raume ist es, deren Wahrnehmung von ähnlichen Gefühlen begleitet ist, wie die sogenannten hohen Töne, von denen wir jetzt wissen, warum sie „hoch" heissen, nämlich wegen der Verschiebung des Kehlkopfes und wegen der Griffbretter verschiedener Instrumente. Die Assoziation einer räumlichen Höhe mit hohen Tönen ist sekundär und wenig fruchtbar[1]).

Wagner redet weiter von wogendem Dunstgewölk, aus dem sich all-

---

Sätze Liszts (Ausgabe der Ges. Schr. von L. Ramann III, II S. 90) hinzuweisen: „Der Instrumentalprolog ist gleichsam eine magische Formel, die, wie eine mysteriöse Einweihung, unsre Seelen vorbereitet ... Um uns die unbeschreibliche Macht dieses Geheimnisses kennen zu lehren, zeigt uns Wagner zuerst die unaussprechliche Schönheit des Heiligtums, bewohnt von einem Gotte, der ... nichts verlangt, als Liebe und Glauben. Vor unserer Phantasie erscheint dieser Tempel, welcher im Auge des Dichters ein Bau ist von" ... (folgen Einzelheiten aus Wolframs Schilderung) „... Wagner zeigt uns den Tempel nur in dem Widerschein azurner Wellen, zurückgestrahlt von irisfarbigen Wolken. Ein duftiger Äther, der das heilige Bild, was wir erschauen sollen, umgibt — das ist der Anfang." S. 92 redet Liszt von einem „wahrhaft blendenden Glanz des Kolorits, als wenn sich in diesem einzigen Momente der heilige Bau vor unsern geblendeten Augen in seiner strahlenden Pracht erhoben hätte. Doch rasch, wie ein Meteor, erlischt das bis zu dieser sonnenartigen Strahlenwerfung gesteigerte lebhafte Funkeln. Es verdichtet sich der durchsichtige Duft der Wolken und nach und nach schwindet die Vision in denselben vielfarbigen Dünsten, in deren Mitte sie erschienen." S. 93 „sich gleichsam ätherisch in unfassbare Düfte verflüchtigend, Wohlgerüche herabströmend aus dem Aufenthalt der Gerechten." Die Düfte erwähnen Wagner und Liszt gemeinsam; Liszt aber hat früher drucken lassen; man sieht, wie es unmöglich war, ihn zu dementieren; gleichwohl, wo Wagner konkret redet, deckt er sich nicht immer mit Liszt, sondern eben — wird man sagen dürfen — nach Möglichkeit.

[1]) Die ersten Dreiklänge lassen sich am einfachsten als eine stilisierte Äolsharfe ansehen, gleichviel ob Wagner sich dieses Eindrucks noch bewusst war oder nicht mehr.

mählich Umrisse ausbilden; auch dies ist ein Beiwerk der ekstatischen Vision, wie sie in weiten Kreisen vorgestellt wird, und bedarf keiner Erläuterung. Aber auch die Gefühle stimmen zu dem visionären Charakter: „bald zuckt wonniger Schmerz, bald schauernd selige Lust in der Brust des Schauenden auf; in ihr schwellen alle Keime der Liebe"; und nun hiesse es, die ganze Erläuterung abdrucken, wollte man alle Anzeichen beibringen für die Unterströmung, in die die ganze Erläuterung getaucht ist: die Erotik. Zugegeben eine gute, eine ideale Erotik. Aber die allgemeine Liebe wird künstlerisch vorstellbar jedenfalls nur an dem Verhältnis von Person zu Person. Liszt sagt etwas Ähnliches mit „ascetische Wonnetrunkenheit" (S. 92).

Zu Vision und Erotik kommt als eine dritte und letzte einfache Beobachtung der entschieden männliche, heroenhafte Charakter der Musik des Vorspiels an jener bekannten Höhepunktstelle in ff. Diese Vision ist also in einer weiblichen Seele zu denken, und da ohnedies gleich zu Anfang eine noch ganz entrückte Mädchengestalt auf die Bühne tritt, so kann jeder, der das Vorspiel angehört hat, mit ihr fühlen und weiss, was es mit ihrer Verzückung für eine Bewandtnis hat, noch ehe sie mit ihren eigenen Worten die ganze Vision berichtet. Der so in dem Vorspiel gefundene Vorgang ist offenbar viel unmittelbarer mit der Handlung verwachsen, als die ferne allgemein-mythische Begebenheit der Gralssendung, die z. B. ebensogut zum „Parsifal" als Vorspiel taugen würde.[1]) Man kann sich aber sehr gut vorstellen, dass Wagner — etwa für sein Zürcher Konzert, oder für ermüdete Musiker — den straffen Zusammenhang zwischen Vorspiel und „Lohengrin" so, wie die Erläuterung das Verhältnis beider darstellt, gelockert hat. Plastischer, massiver liest sich die Erläuterung freilich, als wie sich das Vorspiel anhört; aber der Vorgang einer von erotischen Gefühlen begleiteten Rittervision einer edlen Jungfrau, der so leicht aus Wagners Worten herausgeschält werden konnte, ist spezifischer musikalisch. Alle konkreten Aussenzüge fallen weg, und ein intensives reiches Gefühlsleben wird für die Schilderung frei. Vielleicht würde es sogar genügen, zu sagen: Vision mit zunächst noch unbestimmtem Inhalt.

Auch in ästhetischer Beziehung verknüpft sich das Vorspiel in dieser Auffassung inniger mit dem ganzen Bühnenwerk. Wie erst eine bangsüsse Erwartung uns spannt, wie dann meteorartig der Held auftaucht, wirkt und wieder dahingeht, das sagt ja nicht bloss das Vorspiel, das sagen die 3 Akte ebenso; das Vorspiel enthält die ganze Handlung noch in nuce.

---

[1]) Wer möchte es auf den Versuch ankommen lassen, „Parsifal" mit dem Lohengrin-Vorspiel zu eröffnen? — Wirklich sieht Glasenapp (I 373f) in der programmatischen Erläuterung einen Ersatz für die durch Umstände verhinderte Vorführung auf der Bühne!

Jetzt begreift sich auch sein wehmütig-gerührter Schluss, von dem die Erläuterung Wagners kaum alles sagt, was nötig wäre.

So glaube ich die erläuternden Worte des Meisters auf das Tatsächliche zurückgeführt zu haben, das dem Vorspiele inhaltlich eignet, bez. einige nicht ganz erfolglose Schritte in dieser Hinsicht unternommen zu haben. Hoffentlich wird der Versuch nicht damit erledigt, dass er unmethodisch sei; er suchte sich beständig gegen dies Bedenken zu sichern. Denn dass von Wagners eigenen Worten in einer solchen Frage nur mit triftigen Gründen und so wenig wie möglich abgegangen werden kann, das ist auch meine feste Überzeugung. Falsch wäre es nur, aus der entstandenen Differenz in der Auffassung zu folgern, dass dem Vorspiel eben gar kein bestimmter Gedanke zu Grunde liege. Das sollten wir, dünkt mich, nun doch eine Zeit lang ruhen lassen, ob in der prinzipiellen Frage nach dem Wesen der Musik die negative oder die positive Seite recht hat, und lieber jeder zusehen, wie weit er auf seine Weise, Musik zu verstehen, kommt.

Auch dass Wagner in tendenziöser, ja überhaupt nur bewusster Weise sein Vorspiel uminterpretiert habe, ist keine notwendige Folge der vorgetragenen Auffassung, wenn man einen Grad der eingangs geschilderten Entfremdung für möglich hält. Wäre es aber eine mit ernstlicher Selbstbeschränkung verbundene pädagogische Anpassung, was er da über sein Vorspiel geschrieben, nun, so wäre ja vielleicht inzwischen die Zeit so weit reif geworden, dass die Pädagogik ihre Schuldigkeit getan sieht. Ob sie den Meister nicht seinerzeit vorübergehend geschädigt hat, kann heute auf sich beruhen. Die einfache Erwägung jedoch, dass sich Drucksachen schneller verbreiten als Noten, legt den Verdacht nahe, solche programmatische Erläuterung könne der Opposition Stoff und Nahrung geliefert haben. Wenn z. B. ein Kritiker in der Gralserzählung „nichts weiter als einen in Musik gesetzten Artikel eines mythologischen Lexikons" findet,[1]) die doch in weiten Strecken mit dem Vorspiel zusammentrifft, so ist zwischen ihn und sein Objekt, sei es durch eigenes Lesen, oder mittelbar, die „programmatische" Erläuterung getreten und hat zu seinem Widerspruch das Bewusstsein hinzugefügt, für eine gute Sache zu kämpfen. So scheinen überhaupt der antiwagnerischen Position durch die gegen sie gerichteten Federn lebenskräftige Momente erst zugeführt worden zu sein.

Die moderne Psychiatrie behauptet, alles, was wir getan haben, motivierten wir hinterher anders. Aber das kann doch in sehr verschiedenem Grade der Fall sein. Wenn wir, was Wagner an Autobiographischem hinterlassen hat, daraufhin ansehen, so befasst sich die „Mitteilung an meine Freunde" ja ausführlich mit dem „Lohengrin". Es sind, wie es scheint,

[1]) Bei Glasenapp ohne Nennung des Fundorts gebucht.

hauptsächlich zwei Fingerzeige, die hier gegeben werden, und sie sind in der Tat von hohem Werte für das Verhältnis dieses Werkes zum Lebenslauf Wagners.

Zuerst wird betont, dass das Textbuch gerade hergestellt war, als Wagner, der Komponist, es brauchte. Das Textbuch hatte er im Suchen unter verschiedenen Mythenstoffen angefangen und gewissermassen auf Vorrat ausgeführt. Wagner war ein gewiegter und gelehrter Mythologe und huldigte den Ansichten einer Schule der vergleichenden Mythologie, die sehr umfängliche Werke hervorgebracht hat. Man sah in den Mythen hauptsächlich allegorische Verklärungen der Naturvorgänge und nahm an, dass diese Kunstwerke durch Erzählen von einem Volke zum andern gewandert seien und hierbei vielfach die Namen der Helden usw. verändert worden seien. Durch Vergleichung der Mythen der verschiedenen Völker könne man alle diese Zusammenhänge wieder finden und das Wesentliche aus den verschiedenen Gestaltungen eines Mythus herausschälen. Das ist auch Wagners Methode. Fliegender Holländer, ewiger Jude, Odysseus sind ihm eins; Lohengrin vergleicht er mit „Zeus und Semele." Aus diesem Vergleich ergibt sich folgender „Kern": „Es ist die Notwendigkeit der Liebe, und das Wesen dieser Liebe ist in seiner wahrsten Äusserung Verlangen nach voller sinnlicher Wirklichkeit, nach dem Genusse eines mit allen Sinnen zu fassenden, mit aller Kraft des wirklichen Seins fest und innig zu umschliessenden Gegenstandes. Muss in dieser endlichen, sinnlich gewissen Umarmung der Gott nicht vergehen und entschwinden? Ist der Mensch, der nach dem Gotte sich sehnte, nicht verneint, vernichtet? Ist die Liebe in ihrem wahren und höchsten Wesen somit nicht aber offenbar geworden? — Dinge, die Ihr mit Eurem Verstande nie begreifen könnt, sind mit einzig so zu ermöglichender, für das Gefühl deutlich greifbarer Gewissheit dargetan." (Ges. Schr. II. Aufl. 4. Bd. S. 290). Nach der geschilderten Methode, Mythen zu bearbeiten, über deren Schwächen wir uns inzwischen klar geworden sind, war dies Wagners Resultat, von dem aus er seinen „Lohengrin" gestaltete und den ganzen Stoff durchdrang. Das Resultat war ihm nicht so ausschliesslich als kühlem und objektiv abwägendem Forscher zugefallen, es war stark von Wagners Subjektivität, wie sie damals war, beeinflusst. Das verrät die „Mitteilung" auf jeder Seite. Für das Kunstwerk „Lohengrin" war das günstig. Hätten wir diese Musik, wenn Wagner nicht ein Stück von sich hineingeschrieben hätte? Das gilt zunächst vom Textbuch, von der Zentralidee des Ganzen, und denn auch vom Vorspiel, wenn Liszt darin recht hat, dass es kein vorgeklebtes Kapitel ist, sondern die Einfühlung des Hörers in das Ganze bezweckt. Für diese ist es eine gute Bestätigung, zu lesen, wie Wagner damals alle menschlichen Beziehungen unter das Schema der Liebe zwischen

Mann und Weib brachte. Er wäre nicht er selber gewesen, hätte er nicht die Instrumentaleinleitung zu „Lohengrin" mit solchen Gefühlen durchhaucht.

Das Zweite, was den „Lohengrin" als ein wirkliches Stück vom Werdegange des Meisters ansehen lässt, ist das künstlerische Fiasko Wagners, dessen er sich an der Aufnahme des „Tannhäuser" in Dresden bewusst wurde. Er beschreibt das sehr einleuchtend, wie er sich zurückgestossen fühlte, gewissermassen vor lauter verschlossenen Türen; man will nichts von ihm wissen; er kam sich vor, wie auf einsamer Warte stehend, und zog nun aus, werbend um Verständnis und Entgegenkommen.

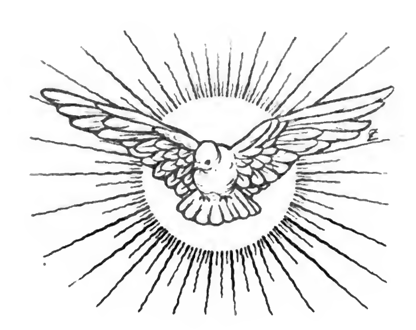
„Ich fand das Tragische des Charakters und der Situation Lohengrins als eine im modernen Leben tief begründete bestätigt: sie wiederholte sich an dem Kunstwerke und dessen Schöpfer ganz so, wie sie am Helden dieses Gedichtes sich dartat" (a. a. O. S. 297; ähnlich S. 298f.). Und nun setzte sich Wagner hin und komponierte es; er durchdrang es also mit eigenen Stimmungen.[1]) Er sei, sagt er, nicht von einem fertigen musikalischen Stück ausgegangen, sondern das Bild, in das die thematischen Strahlen zusammenfielen, schuf sich selbst aus dem organischen Wachsen einer Szene aus der andern, in wechselnder Gestalt erschien es überall, wo es für das Verständnis der Hauptsituationen nötig war. Namentlich im „Lohengrin" habe sein Verfahren eine bestimmtere künstlerische Form gewonnen durch eine jederzeit neue, dem Charakter der Situation angemessene Umbildung des thematischen Stoffes (S. 323f.). Beachten wir, dass das Vorspiel zuletzt entstand, wie hätte es von diesen Prinzipien ausgenommen sein sollen?

Manches lautet recht philosophisch: Elsa ist das „Unbewusste, Unwillkürliche [= Triebmensch?], in welchem das bewusste, willkürliche Wesen Lohengrins sich zu erlösen sehnt; dieses Verlangen ist aber selbst wiederum das unbewusst Notwendige, Unwillkürliche im Lohengrin, durch das er sich Elsa verwandt fühlt". So „kam mir auch die weibliche Natur zu immer innigerem Verständnisse". (S. 301.) Wagner wendet diese Worte auf den dritten Akt an, aber Elsa ist von Anfang kein unbeschriebenes Blatt, sondern „das andere Teil des eigenen Wesens Lohengrins" (ebenda). Auch ohne diese Gedankenkonstruktion wäre es — und zwar leicht — begreiflich, wenn gewisse Notenfolgen nicht an Personen haften, sondern an Gemütsbewegungen, die in vergleichbarer Form bei verschiedenen Personen auftreten; es liese sich hier eine interessante Abhandlung über die Stilgattungen im „Lohengrin" schreiben, nämlich den dramatischen, der am augenblicklichen Geschehen haftet, den heroischen, der das bleibende persönliche Wesen der Hauptfigur verkörpert, und den mystischen Stil. —

[1]) An dem eigenen Werke rührte er sich bis zu Tränen. S. 301.

Für heute genügte es, zu sehen, wieso das Vorspiel an der Musik der Gralserzählung teilhaben und doch zugleich in edle Erotik getaucht sein kann. Gegen die „programmatische Erläuterung" musste schliesslich die Autobiographie des Meisters ins Feld geführt werden. Darüber wird man nun auch, rein äusserlich abwägend, urteilen: wenn von den drei Dingen, Erläuterung, Vorspiel und Autobiographie immer nur je zwei unter einen Hut zu bringen sind, so fällt es am leichtesten, auf die erste zu verzichten, wenigstens streckenweise.

Die Hauptsache bleibt freilich das Vorspiel selbst. Eine weihevolle Stunde, mit Glasenapp zu reden, war es an jenem Augusttage 1847, als Wagner mit dem Vorspiel seinen „Lohengrin" abschloss. Seinen Deutschen hat er damit ein bleibend wertvolles Geschenk gegeben.





BÜCHER

180. **Victor Lederer: Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst.** Ein Beitrag zur Musik- und allgemeinen Kulturgeschichte des Mittelalters. Herausgegeben mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen. Verlag: C. F. W. Siegel, Leipzig 1906.

Wer die Musikliteratur der letzten Jahrzehnte aufmerksam verfolgt hat, wird sich des unangenehmen Aufsehens entsinnen, das seinerzeit Henry Davey's Buch über die englische Musik machte. Es war damals kein Mensch, der nicht durch die Fülle des beigebrachten Materials erfreut gewesen wäre; alle aber nahmen auch Anstoss an dem mit beispiellos lauten Fanfaren vorgebrachten Jubeltone des ganzen Buches, an der Verwertung kleiner Ergebnisse zur Konstruktion mächtiger Gebäude, an dem feuilletonistisch gestalteten Aufputz, der zur Sachlichkeit und zum Ernste einer wissenschaftlichen Arbeit ganz und gar nicht passen wollte. Immerhin durfte man Davey mildernde Umstände nicht versagen: trotz wiederholter Hinweise und ausführlicher Darlegungen über die Bedeutung der englischen Musik war davon wenig in das Publikum, auch selbst in England, gedrungen; so war es verzeihlich, wenn ein Angehöriger des Landes in einem im allgemeinen nicht üblichen Tone die Musikgeschichte seines Volkes erzählte. Das Unbehagen, das ich empfand, als ich Davey's Buch seinerzeit las, hat sich bei Durchsicht des Werkes von Lederer in gesteigertem Masse wiederholt. Dass ich das aussprechen muss, geschieht mit lebhaftem Bedauern, denn der Verfasser hat auf seine Arbeit einen grossen Fleiss verwendet; aber er ist doch nicht mit der peinlichen Sorgfalt zuwege gegangen, die hier geboten gewesen wäre; er hat insbesondere die Quellenarbeiten der letzten Jahre nicht mit der nötigen Aufmerksamkeit studiert. Das ist seiner Arbeit vielfach zum Verderben geworden. Aus älteren Quellen hat er eine Anzahl unbekannter Dinge zusammengetragen; aber eine vorgefasste Meinung, das Verlangen, jedes irgendwie erfasste Stückchen eines Satzes für seine Zwecke zu verwenden, eine blühende Phantasie und Freude an tönendem Wortschwall haben ihn die Bedeutung auch dieser älteren Quellen wenigstens teilweise gar arg verkennen lassen. Wenn man also auch Lederers grossen Fleiss als einen Vorzug des Werkes gerne wird gelten lassen (den es freilich mit keiner kleinen Anzahl musikwissenschaftlicher Arbeiten teilt), so wird man doch nicht umhinkönnen, das ganze Buch wenigstens in einer Richtung abzulehnen: es muss als eines bezeichnet werden, das nicht hält, was es mit hochtönenden Worten verspricht. Lederer hat — wenn er das selbst auch bestreitet — ein Resultat konstruiert und ist uns den Beweis dafür auf der ganzen Linie schuldig geblieben; er hat ausserdem Dinge in seine Arbeit einbezogen, die mit dem Thema nicht zusammenhängen, und hat endlich alles das in einem Tone vorgetragen, der Befremden und Unbehagen hervorrufen muss. Er selbst spricht von seiner Arbeit als einem „Plaidoyer“ „für eine Behauptung, die bisher kein Mensch geäussert hat, und deren Konsequenzen doch nicht mehr und nicht weniger bedeuten, als einen Umsturz der heutigen Vorstellungen über die Grundlagen der Kultur Europas“.



Das ist viel; aber ich denke, alle die Geistesarbeiter, die uns unsere Vorstellungen von der europäischen Kultur geschaffen haben und noch schaffen, können in ihren Gräbern oder Betten ruhig weiter schlafen und brauchen sich nicht entsetzt auf „die andere Seite" zu legen. Ich habe stets ein Misstrauen gegen die Heroide ihres eigenen Ruhmes gehabt; das ist ja auch die allgemeine Anschauung, und die Legende lässt den grossen Goliath durch den kleinen David gefällt werden. Der kleine David aber sind die ruhigen Arbeiter im Dienste der Wahrheit, die die Welt nicht mit Fanfaren und Trompetengetön zu wecken suchen, und sich im stillen freuen, wenn ihnen etwas gelungen ist, das auch andere anerkennen. Herr Dr. Lederer wird seinerseits das nicht zugeben; er sieht als Entdecker einer neuen Welt die armen Musikwissenschaftler, die alle einmal „eine Handvoll historischen Düngers, wie sie eben zu einer philosophischen Doktorarbeit reicht, herauszuschaufeln und durch die sieben Siebe der Gelehrsamkeit zu werfen" (S. 12) genötigt waren und (so ist ja wohl seine Ansicht) in dieser Tätigkeit auch späterhin fortfahren, mit mitleidigem Spotte an und freut sich der eigenen Herrlichkeit. Dabei macht ihm seine Gottähnlichkeit aber auch gar nicht bange: er setzt gleich an den Anfang seiner Vorrede einige Sätze, auf Grund deren er sich nötigenfalls als Märtyrer etablieren kann. Keine üble Idee; sie „zieht" ganz gewiss bei vielen Menschen ebensosehr, wie die lebhafte und unangenehm-aufdringliche Betonung der kolossalen Studien, die der Verfasser hat machen müssen, des enormen Wissensgebietes, das er beherrschen musste, um zu seinem Ziele zu gelangen.

Was Herr Dr. Lederer mit dem vorliegenden Buche beweisen will, enthüllt die Vorrede auf S. 3: „Unsere Geisteskultur verdankt direkt den alten Britanniern und Skoten, den Kymren und Iren, mehr als den Griechen, Römern und den gesamten Orientalen zusammengenommen." Man wird füglich nach dem Beweise für diese in der Tat erstaunliche Entdeckung fragen, und so wollen wir auch von allen den blühenden phantastischen Ergüssen absehen, von denen die Vorrede voll ist, Ergüssen, die der Musikwissenschaft des Mittelalters Jubelhymnen singen, dem einen oder andern, auch dem Referenten, gelegentlich eines versetzen, in einem kolossalen Traumbilde („Das Übermass des Glanzes blendete mich ... Kaum ward ich mir noch bewusst, dass ich den Mont Salvat erstiegen, da fielen mir ermattet die Augen zu ... Mir zu Häupten aber ertönte Glockengeläute" usw., Herr Dr. Lederer sagt zum Glücke selbst, dass eine Vorrede keinen wissenschaftlichen Wert beanspruche!) und in einer langen Dichtung, zu der R. Wagner, Julius Cäsar, Ad. Harnack u. a. in Anmerkungen aufgeboten werden, kulminieren. Dabei fälscht er — und das ist nicht ganz recht; Herr Dr. Lederer sollte als Jurist derlei eigentlich wissen! — die Geschichte; Seite 37 sagt er z. B. von mir, ich hätte die Existenz von „Dunstable mit seinem Künstlertrosse" (so schreibt Herr Lederer, nicht ich; ich brauchte noch nie auf „Rosse" einen Reim zu suchen) geleugnet. Ist mir nie eingefallen, wie ich wirklich nicht nachzuweisen brauche. Doch damit sei es genug an all den Kinkerlitzchen und romanhaften Dingen, die die Lektüre des Vorwortes (von bloss 56 Seiten) zu einer höchst unerfreulichen machen.

Wie steht es also mit dem Beweise für Lederers Behauptung, dass uns das Licht nicht aus dem Osten, sondern aus dem Norden kam? Ich sagte schon: der Beweis fehlt bis jetzt wenigstens vollständig. Vielleicht bringt ihn der nächste Band. Hoffen wir das Beste! Lederer denkt sich, um zur Sache zu kommen, die Entwicklung so: Bei den keltischen Barden in Wales liegen die Wurzeln der polyphonen Kunst; sie war im Lande weitverbreitet, war die Nationalkunst schlechtweg. Im 13. Jahrhundert ging mit der Eroberung durch die Engländer die Kunst an diese, durch die Kriege mit Frankreich auch auf die Franzosen über, um sich später auch auf die anderen Kulturländer auszudehnen. Die Theoretiker aber verkannten sie, stellten Regeln auf, die die Praxis nie

befolgt hatte; die mit der Tradition der Heimat nicht vertrauten Musiker behandelten sie nicht besser, und so hätte die keltische Bardenkunst im fremden Lande verkommen müssen, wäre ihr nicht der Retter in John of Dunstable entstanden. Er wurde, indem er scheinbar neues, in Wahrheit aber uraltes künstlerisches Gut bot, das allgemeine Aufnahme und Anerkennung fand, der Vater und Begründer der modernen Tonkunst. Das ist der Kernpunkt, den Lederer zu Anfang des ersten Bandes blosslegt; auf die zum Teil schrulligen Behauptungen der Einleitung, auf missglückte Polemiken und dergl. einzugehen, würde zu weit führen. Nur ein einziges Beispiel dafür, wie Lederer Behauptungen aufstellt, ohne gleichzeitig Beweise beizubringen, sei aus dem Vielerlei als typisch für seine Art mitgeteilt. Er sagt, indem er jeden Zusammenhang der altchristlichen mit der griechischen Kunst leugnet: „Es führt kein Weg aus der musikalischen Praxis des heidnischen Griechenlands in die musikalischen Wirren des christlichen Mittelalters! Die graue Theorie vererbte sich wohl; des griechischen Musiklebens goldner Baum aber starb vollkommen ab. Er starb mit dem Volksleben, mit dem Volke." Damit glaubt Herr Dr. Lederer alles abgetan zu haben. Weil er so will, weil es ihm so in sein System passt, hat niemals ein Zusammenhang der frühen christlichen mit der griechischen Kunst bestanden. Niemand wird umhinkönnen, die Naivetät dieser Beweisführung zu bewundern.

„Unser [Lederers] Schiffsbauholz ist das musikalisch-historisch-philologische Rüstzeug, jener uferlose Ozean das mythische Dunkel, das über Heimat und Ursprung der Polyphonie gebreitet liegt. Unser Kompass aber soll die Musik des 15. Jahrhunderts sein, die den Schlüssel für das Verständnis des ganzen musikalischen Mittelalters bildet." Ich denke, auch der geschraubte, hochstelzige Ton des ganzen Buches, die masslose Wichtigkeit, die Herr Dr. Lederer seiner Person und seiner Arbeit beilegt, das Spielen mit schönen Bildern und Vergleichen wird durch das wörtlich und inhaltlich Angeführte klar geworden sein. Den Beweis für die aufgestellte Behauptung, die, erwiesen, in der Tat das ganze Entwickelungsgebäude unserer Kultur über den Haufen werfen würde, soll nun also der erste Band sein. Aber mag man ihn Zeile für Zeile durchackern, nirgends stösst man auch nur auf den Schatten eines Beweises. Zitate ohne Ende finden sich wohl, aber nichts davon lässt sich als Beweis verwenden. Nun, der versprochene zweite Band soll u. a. das Nähere über die Heimat der Harmonie, historische Beweisstücke usw. bringen. Somit wäre es wohl besser gewesen, wenn Lederer wie der besonders erschienenen Einleitung den Sondertitel: Keltische Renaissance, diesem ersten Bande den Untertitel: Studien zur Geschichte der Musik im 15. Jahrhundert gegeben und für den zweiten Band einen dritten Titel gesucht hätte. Der Leser würde dann von vornherein wissen, was er etwa zu erwarten hätte.

Der vorliegende Hauptband also behandelt die englische Musik im 15. Jahrhundert, zunächst also Dunstable's Wirken. Er stellt die bekannten Nachrichten zusammen, bringt einzelnes Neue, verwendet sein Material in zum Teil ungeschickter oder auch naiver Weise, lässt eine Menge irriger Meinungen erkennen, polemisiert gegen unleugbare Tatsachen und trachtet, selbst aus den kleinsten und nebensächlichsten Dingen für seine Aufgabe Kapital zu schlagen. Im 2. Kapitel kommt Lederer auf Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung zu sprechen. Er hätte das nicht tun können, wenn er nicht überzeugt wäre, dass Shakespeare auch ein vortrefflicher Musiker gewesen ist, „da in jedem seiner Werke entweder von Musik gesprochen oder Musik gemacht wird". Schrulliger Beweis: bestände er zu Recht, müsste manchem Dramenschreiber des 16. Jahrhunderts das gleiche Beiwort beigelegt werden. Eher lässt sich die andere Begründung dieser Anschauung hören, die Lederer dahin formuliert, dass Shakespeare eine „Quelle der Kulturgeschichte par excellence" sei. Und ganz gewiss nicht nur für die



seiner Zeit. Demnach verwendet Lederer für seine Arbeit die Stellen der Dramen, in denen das historische Bewusstsein gewahrt erscheint, und die, welche ihn ein musikgeschichtliches Faktum aus der Vergangenheit gewahrt erkennen lassen. Allein es geht Lederer mit diesen Quellen kurios genug; wenn er aus der auf welsch geführten Unterredung der Lady Mortimer mit ihrem Gatten, auf die dieser mit freundlichen Liebesworten erwidert, auf Shakespeare's Ansicht über die Sprache schliesst, so ist das ebenso schlankweg abzuweisen wie andere Behauptungen desselben Kapitels. Man kommt nicht darüber weg: Lederer hat sich eine Ansicht konstruiert, und nun muss alles, was sich irgendwie strecken und dehnen lässt, zum Beweise herhalten. Sei es genug an dem. Das 3. Kapitel bringt neues Material bei; mit ihm sucht Lederer für die Zeit Heinrichs V. die Einführung der mehrstimmigen Musik in den Gottesdienst zu beweisen; es misslingt der Beweis aber vollständig, da die Übersetzung des Originaltextes willkürlich im Sinne der vorgefassten Meinung geschehen ist und ausserdem den Berichten, die Lederer benutzt, zum Teil eine Bedeutung als streng historische Quellen gar nicht zukommt. Das 4. Kapitel handelt von der Komponistenschule in England, die eigentlich eine keltische war, schildert die Ausdehnung der neuen Kunst auf Frankreich usw. Kuriose Versehen laufen Lederer auf Schritt und Tritt unter; mögen sie auf sich beruhen, obwohl der Ton, in dem Lederer zuweilen an anderen Kritik übt, verdiente, dass dergleichen Dinge mit der gebührenden Deutlichkeit behandelt würden.

Was auch an positiven und brauchbaren Resultaten in dem Buche sich findet (es wäre ungerecht, über sie stillschweigend hinwegzugehen oder sie zu bestreiten), der Eindruck des ganzen Buches bleibt vorwiegend der, dass wir an ihm eine von phantastisch aufgeputztem Beiwerk überreiche Leistung haben, die, um einen wissenschaftlichen Zweck erfüllen zu können, all dieser Dinge erst entkleidet werden muss. Das, was Lederer an zum Teil wertvollen Einzeluntersuchungen geleistet hat, wird dann um so deutlicher ans Licht treten, und es wird möglich sein, dem Gange seiner Entwicklungen zu folgen, ohne auf Schritt und Tritt vom Kern abgelenkt zu werden. Um freilich das vornehmen zu können, wird Lederer sich mit der musikwissenschaftlichen Arbeit der von ihm so arg befehdeten Zünftler in engste Verbindung setzen müssen; geschieht das, so wird ihm die Fata Morgana der britannischen Kunst, die Dunstable über den Kanal getragen haben soll, entschwinden und die Abhängigkeit des ehrwürdigen alten englischen Meisters von einer älteren französischen Musik erkennbar werden. Weitere Einzelheiten hervorzuheben, will ich mir ersparen. Prof. Dr. Wilibald Nagel

MUSIKALIEN

181. Walter Courvoisier: „Der Dinurstrom“ (Gedicht von Wilhelm Hertz). Für gemischten Chor und Orchester. op. 11. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Dieses Werk des durch ein leichtes Ausdrucksvermögen, eine sicher gestaltende Hand, wie durch Temperament und Schwung sich auszeichnenden jugendlichen Komponisten bietet ernst strebenden Chorvereinigungen eine schwierige, aber dankbare Aufgabe. In seinem überschwenglichen Stile Ursprungs schöner „Frühlingsfeier“ verwandt, stellt es den Hörer durch Betonung leitmotivischer Einheit und deutliche Gliederung doch immer wieder auf festen Boden, so dass das eindrucksvolle Gesamtbild vor jeder Verschwommenheit gewahrt bleibt. Schade einzig, dass an wichtiger Stelle die Modulationen bei „Sinkst auf abendmüden Schwingen heimatlichem — Schlummer zu“ und „Ewigkeit — Heil'ge Nacht“ nicht überzeugend zu wirken vermögen. „Nonum prematur in annum“ sagt Horaz, denn es ist zweifellos, dass der sehr begabte Autor seiner Tonsprache noch die volle Reife und Selbständigkeit erzwingen wird.

182. **Albert Fauth:** „Die zertanzten Schuhe", ein Märchenspiel (nach Grimm) von Toni Rothmund, für dreistimmigen Frauen- oder Kinderchor, Sopran- und Alt-Solo, Violine, Cello, Waldhorn (ad libitum) und Klavier. op. 10. Verlag: Heinrichshofen, Magdeburg.

Der volle Text ist in der Klavierpartitur nicht abgedruckt, über ihn kann ich nicht urteilen. Für den Fall auch, dass er recht ungünstig ausgefallen wäre, sollten doch kleine Frauen- oder Kinderchöre nicht an dieser Veröffentlichung vorbeigehen. Ein Hauch von Anmut, Keuschheit und Kinderglück ist über eine Anzahl dieser Tongebilde ausgegossen, der im Verein mit ihrer technischen Anspruchslosigkeit an die Ausführenden in der neueren Literatur wohl fast einzig dasteht und mir an das Höchste heranzureichen scheint, das es in der Gattung gibt. Wie Innigkeit, Naturgefühl, zarte Schwärmerei und höchste Grazie meisterhaft, volkstümlich und doch zugleich reich hier wiedergegeben sind, das ist der Bewunderung wert. Neben dem „Tanzchor", dem „Solo und Chor der Elfen", dem „Lied der Jüngsten" sei vor allem „Die Rose blüht" über einen altdeutschen Text namhaft gemacht, das auch als Solo für eine Frauenstimme dringend empfohlen sei — eine Perle von echtestem Glanz.

183. **Fritz Volbach:** „Am Siegfriedbrunnen" (Gedicht nach Ph. See vom Komponisten), ein Stimmungsbild für Männerchor und Orchester. op. 31. Verlag: Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Der Männerchorgesang wird für jede Gabe grösseren Stiles auf seinem Gebiete dankbar sein, das die ihm gezogenen künstlerischen Grenzen wahrt und doch von platter Singseligkeit sich freihält. Sieht man von der Stelle „Holdeste Anmut seligster Jugend, von Liebe verklärt, ihn umstrahlt", die gewählter sein könnte, ab, so wird er für dieses Stimmungsbild, das, ohne grosse Schwierigkeiten zu stellen, knapp, farben- und kontrastreich gehalten ist, nur dankbar sein. Es verrät überall die Hand des virtuosen Musikers, am inneren Höhepunkte aber des Ganzen: „Da sinkt er hinab in die Blümelein" etwas, das mehr bedeutet: einen wahren, ans Herz greifenden Volkston. Das Gedicht freilich steht an Wert zurück. Dr. Hermann Stephani

184. **Georg Capellen:** Exotische Mollmusik für Klavier. Zwei Hefte. — Sechs Samoanische Volkslieder für Klavier mit oder ohne Gesang. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von ersterem Werke ist schon der Titel unrichtig. Die exotischen Völker haben weder ein Moll- noch ein Dur-Geschlecht in unserem Sinne. Der Bearbeiter hätte den Titel besser wie folgt formuliert: „Exotische Musik unserer Molltonart angepasst." Das erste Heft enthält original-indische Melodieen, das zweite solche aus Ägypten, Abessinien, Arabien usw. Die Übertragung dieser Melodieen wäre unzweifelhaft gutzuheissen, aber der Bearbeiter der indischen Mollmusik begnügte sich nicht, wie er selbst in seinem Vorwort sagt, mit einer notdürftigen Harmonisierung, sondern suchte der exotischen Romantik der auch rhythmisch interessanten Melodieen durch eine eigene hineingefühlte Ausdrucksmusik Berechtigung und Leben zu verleihen. Es handelt sich also hier nicht um eine Übertragung orientalischer Melodik, sondern um ein Potpourri orientalischer Themen mit Capellenschen Phrasen. Sehen wir uns aber das Zwitterprodukt genauer an, so erkennen wir sehr bald, dass Capellen die Disharmonie der heutigen Harmonik bis zur Diskordanz erweitert hat. Verdeckte Quinten und Oktaven in den äusseren Stimmen, inkorrekte rhythmische Schreibarten, ärgerliche Missklänge usw. scheinen die hineingefühlte Ausdrucksmusik zu sein, von der Capellen im Vorwort spricht. Oder sollen das etwa die neuen Elemente sein, die uns durch die exotischen Melodieen zugeführt werden sollen? Das wären hübsche Zukunftsaussichten für unsere europäische Musik. Da würde man sich schon lieber die exotischen Melodieen im Original und ohne

Harmonie gefallen lassen. — Auch mit der Übertragung der samoanischen Volkslieder kann ich mich wenig befreunden, so interessant es wissenschaftlich auch ist, die Volkslieder exotischer Völker kennen zu lernen. Die Charaktere dieser Lieder und unserer Harmonie stehen sich zu feindlich gegenüber.

185. **Sigfrid Karg-Elert:** Passacaglia (Variationen über einen ostinaten Bass) für Harmonium. op. 25. — Erste Sonate für Harmonium. op. 36. — Partita in acht Sätzen für Harmonium. op. 37. — Phantasie und Fuge für Harmonium. op. 39. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Karg-Elert ist ein sehr gewandter Komponist, der sich, abgesehen von einigen schrullenhaften rhythmischen Überflüssigkeiten, einer natürlichen, dabei harmonisch häufig recht interessanten Schreibweise befleissigt. Was er mit Vorliegendem aus seiner Phantasie offenbart, ist, mit gelegentlicher Anlehnung an Grieg und Sinding, von klangschöner Melodik getragen, wenn auch thematisch nicht gerade bedeutend. Besonders glücklich erscheint sein Können in der Sonate op. 36, die zwar diesen Namen ihrer Struktur wegen nicht verdient, sowie in der achtsätzigen Partita, einer Suite im alten Stil. Beide Werke sind in jeder Beziehung gut geartet. Die Harmoniumliteratur darf sich zu diesem Zuwachs freuen, bieten doch diese beiden Werke tüchtigen Harmoniumspielern eine musikalisch schöne und technisch nicht eben leichte Aufgabe. Weniger sagten mir op. 25 und 39 zu. Der Komponist verfällt hier vielfach in eine phrasenhafte Redseligkeit, die, anscheinend aus seiner satztechnischen und formalen Gewandtheit herausgeboren, kein wärmeres Interesse aufkommen lässt. Adolf Göttmann

186. **Georg Vollerthun:** Gesänge und Lieder. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Die vorliegenden Gesangskompositionen erregen zweifellos Interesse durch eine unverkennbare künstlerische Ehrlichkeit des Ausdrucks und jenen feinen Spürsinn, mit dem der Komponist die von ihm vertonten Gedichte bis in ihre einzelnen Worte und Wendungen musikalisch zu illustrieren bestrebt ist. Aber beide Vorzüge sind hier dermassen übertrieben, dass die künstlerische Aufrichtigkeit zur Verleugnung der formalen Einheitlichkeit und die gewissenhafte Detailmalerei zur nervösen Unrast wird. „Halte mir Stich!" möchte man dem Komponisten zurufen, wenn er alle Augenblicke Taktart und Tonart wechselt und rhythmische und harmonische Verschiebungen ohne Ende bringt. In seltsamem Gegensatz dazu steht die mitunter zu bemerkende Neigung, in der Singstimme einen Ton sehr oft hintereinander erklingen zu lassen. In Einzelheiten sehr schön, von mancherlei wertvollen musikalischen Gedanken erfüllt, ja, teilweise sogar mit einigen Anläufen zu wahrer Grösse des Ausdrucks, entbehren diese Gesänge doch leider der künstlerischen Ausreife, der inneren Einheit und Abgeschlossenheit. Auch die besten unter ihnen, wie „Oktoberlied", „Sehnsucht", „Alt geworden" und „Heimgang in der Frühe" scheinen eher talentvolle Improvisationen als abgerundete Kunstwerke zu sein. Dadurch, dass Vollerthun die Taktart so häufig wechselt, beweist er, dass er den natürlichen Grundrhythmus eines Gedichtes nicht erkennen kann oder will; aus diesem Mangel oder Irrtum erklärt es sich auch, dass trotz der im einzelnen oft überraschenden Schönheit des Kolorits die Gesamtstimmung der Gedichte nicht getroffen und festgehalten wird. Darum möchte man dem Komponisten empfehlen, sich der tiefen, ruhigen musikalischen Atmung zu befleissigen und zu bedenken, dass jedes Gedicht ein Ganzes ist, und als solches vom Musiker erfasst werden muss. Dass ihm dies nicht ganz unmöglich ist, zeigt er mit dem Liede „Was denkst du?"

187. **Eugen Haile:** Acht volkstümliche Lieder, fünf Lieder und ein Zyklus von acht Liedern. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

Die volkstümlichen Lieder des ersten Heftes sind an Schlichtheit kaum zu über-

treffen. Man traut seinen Augen kaum: in unserer Zeit der Überspannung des Liedes sind diese puritanisch einfachen Gesänge eine bemerkenswerte Ausnahme, zumal da sie nicht durchkomponiert, sondern Strophenlieder nach alter Art sind. Auch die Klavierbegleitung ist meist fast unbeholfen. Immerhin finden sich einige hübsche Melodieen, z. B. „Ein'n Kuss auf den Mund", „Stilles Glück", „Der Abschied". Künstlerischer sind bereits die „Fünf Lieder", in denen der Versuch musikalischer Nachdichtung und Ergänzung der Texte mitunter recht glücklich gelingt, z. B. bei „Abendlied" und „Die Werkeluhr". Das Beste bietet der offenbar noch junge und wenig geübte Komponist in dem „Zyklus von acht Gesängen"; hier ist die Klavierstimme selbständiger ausgebaut, es finden sich kontrapunktische Ansätze und rhythmische Feinheiten, mit einem Worte: diese acht Gesänge können als Erzeugnisse unserer Zeit gelten, während die anfangs erwähnten aus Grossmutters Handkörbchen entnommen zu sein scheinen.

188. **Granville Bantock**: „Sappho". Neun Fragmente für eine Altstimme. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Das vorliegende Werk mag in seiner imitiert griechischen Art vielleicht dem englischen Geschmack entsprechen, für uns Deutsche dürfte es wenig Anregung und Genuss bringen. Die Melodik der Gesänge ist gesucht und spröde; man hat immer die Empfindung, als hüte sich der Komponist sorgsam, sein eigenes Gesicht zu zeigen, nur um uns in der Täuschung zu erhalten, als sei es wirklich die altgriechische Dichterin, die diese Lieder singe. Harmonik und Rhythmik sind ebenfalls sehr gesucht; mit einem Wort: das Ganze ist Atelierkunst, nicht aus tiefer, freier Natur herausgeboren. Damit soll aber keineswegs geleugnet werden, dass in den Gesängen manche aparte Wendung sich findet.

F. A. Geissler

189. **Ch. M. Loeffler**: Deux Rhapsodies pour Hautbois, Alto et Piano. Verlag: G. Schirmer, New York.

Hypermodern in jeder Hinsicht, sehr schwierig für den Vortrag, besonders No. 2. Sich mit diesem Komponisten, der hier auf den Spuren Debussy's wandelt, zu beschäftigen, ihn liebzugewinnen, dürfte nicht jedermanns Sache sein. Ich bedaure, dass manch schöner Gedanke in unerquicklicher Form geboten ist, staune aber die Kühnheit der Gedanken und das eigentümliche Farbenkolorit an.

190. **Gabriel Fauré**: Quintette pour Piano, deux Violons, Alto et Violoncelle. op. 89. Verlag: G. Schirmer, New York.

In diesem Werk, das aus drei breit ausgesponnenen Sätzen besteht, scheinen mir gespreizte und aufgebauschte Phrasen an Stelle von wirklichen Gedanken getreten zu sein. Der Komponist weiss kaum etwas zu sagen, das Eindruck hinterlässt; langweilig pflegen französische Komponisten doch sonst nicht zu sein; hier wird man aber selbst in dem noch verhältnismässig am besten geratenen Finale die Langeweile gar nicht los. Sehr selbständig sind die fünf Stimmen nicht behandelt; ohne grosse Mühe liesse sich aus diesem Quintett ein Trio machen. Irgend welche eigenartigen Klangeffekte habe ich in dem Werke auch nicht entdecken können.

191. **Johann Slunicko**: Sonate für Violine und Pianoforte. op. 60. Verlag: Friedr. Hofmeister, Leipzig.

Diese dreisätzige Sonate zeichnet sich durch Frische und Natürlichkeit ihrer Themen und durch hübsche Arbeit aus; Rätsel gibt uns der Komponist, der in den Allegrosätzen sich offenbar wohler als im Adagio fühlt, nicht auf; er bietet aber dankbare Aufgaben für den Vortrag.

192. **Tor Aulin**: Vier Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. op. 16. Verlag J. H. Zimmermann, Leipzig.

Dankbare Aufgaben für Geiger: eine Barcarole, ein Impromptu, ein Märchen und

eine rhythmisch interessante Etüde. Der schwedische Komponist bietet im Salonstil manchen aparten Gedanken, ohne jedoch tiefere Eindrücke zu hinterlassen.

193. **Robert Fuchs:** Sonate No. 4, E-dur für Violine und Pianoforte. op. 77. Verlag: Ad. Robitschek, Wien.

Ein ungemein feines, im Brahmsschen Stil geschaffenes Werk, das man, je öfter man es spielt, immer lieber gewinnt. Gleich das erste Thema des ersten Satzes schmeichelt sich sofort ein. Auch das zweite ist eine glückliche Eingebung. Die Durchführung, wie überhaupt der ganze Aufbau, zeigt den hochgebildeten Musiker, der mitunter freilich etwas viel moduliert. Echt liedmässig ist das Adagio; der leidenschaftliche, etwas düstere Zwischensatz kontrastiert sehr gut zu dem innigen, einfachen Hauptthema. Über dem rondoartigen Finale ist jene liebenswürdige Fröhlichkeit ausgegossen, die nur einem Wiener Komponisten innewohnt.

194. **Heinrich Dessauer:** Universal-Violinschule. Verlag: C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Als kurze Schule vortrefflich angelegt. Enthält nur die Elementartechnik und die 7 Lagen, von denen die höheren freilich etwas gar zu knapp behandelt sind. Die Übungsbeispiele sind den Werken bewährter Violinpädagogen entnommen, von Dessauer mitunter etwas bearbeitet, jedenfalls ungemein nutzbringend ausgewählt.

195. **Ferdinand Carri:** Spezial Tonleiter-Studien in neuer Form für Violine. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Ungemein reiches und nützliches Studienmaterial in 4 Heften. Während das erste auch von Dilettanten sehr gut verwendet werden kann, sind die drei übrigen Hefte, die Terzen-, Sexten- und Oktavenstudien enthalten, nur von Künstlern vorteilhaft zu verwerten. Die eigenartigen Fingersätze des Verfassers bieten viele Abwechslung. Über die mancherlei Kombinationen, die er auch in den Stricharten bringt, kann man nur staunen.

Wilhelm Altmann

196 **Franz Liszt:** Etüden. op. 1. Neu herausgegeben von H. Vetter. Verlag: Friedrich Hofmeister, Leipzig.

197. **Rudolf Viole:** 35 ausgewählte Etüden für das Pianoforte zu zwei Händen aus op. 50 (Hundert Etüden) herausgegeben von Franz Liszt, neu bearbeitet von Dr. Walter Niemann. Verlag: C. F. Kahnt, Leipzig.

198. **Johannes Haarklou:** Tre Oktav-Etuder quasi Sonata for Piano. op. 24. Verlag: Brüder Hals, Kristiania.

Liszts und Violes von Liszt bearbeitete Etüden sind leider viel zu selten benutzte und zu wenig in weiteren Kreisen allgemein gekannte, technisch wie musikalisch vortreffliche Unterrichtswerke, deren Neubearbeitungen mit grosser Freude zu begrüssen sind. Diese Jugendarbeiten hat Liszt bekanntlich später grossenteils zu brillanten Konzertetüden umgearbeitet; Schumann hat beide Fassungen 1839 in einer Rezension eingehend miteinander verglichen und mit Recht hervorgehoben, dass die urwüchsige Naivetät dieser entzückenden, graziösen Kompositionen durch die Bearbeitung fast gänzlich unterdrückt worden ist. Aus Violes, des frühvollendeten Neuweimaraners, Etuden sind hier nur die besten und schönsten ausgewählt und neubearbeitet; sie bilden eine vortreffliche Vorstufe zum Studium neuerer Klaviermusik, fast durchgängig schön und gehaltvoll in der Erfindung, stilistisch stark von der romantischen Richtung beeinflusst, nirgends rein der Technik dienend. Auch die zu einer dreisätzigen Sonate sich zusammenschliessenden Etüden von Haarklou sind tüchtige Kompositionen, obwohl ihr technischer Wert nicht durchweg in das Gebiet auch an sich gehaltvoller musikalischer Formen emporgehoben ist.

Albert Leitzmann



Aus deutschen Tageszeitungen

BERLINER TAGEBLATT 1907, vom 15. Juli. — Franz Fridberg plaudert in dem Aufsatz „Meister der Geige" über das Spiel Rudolph Kreutzer's, Paganini's, Heinrich Ernst's, Joachim's, Laub's, Wieniawski's, Sarasate's, Ole Bull's u. a.: „Gesangs- und Tanzkünstlerinnen haben auch schon im 18. Jahrhundert Triumphe gefeiert, Ruhm und Geld geerntet, Instrumentalkünstler aber noch nicht. Kreutzer war der erste Geigenvirtuose, der vor einem Potentaten spielen durfte. Dieser Potentat war Napoleon I. Meister Kreutzer wäre es höchst wahrscheinlich lieber gewesen, von dieser Ehrenbezeigung verschont zu bleiben, denn sie brachte ihm nicht allein keinen Ruhm ein, er erlitt sogar eine schmähliche Niederlage. Napoleon, der bekanntlich haarsträubend unmusikalisch war, hörte sich den seinerzeit berühmtesten Künstler zehn Minuten lang an, dann sprang er auf, rief wütend aus: ‚Wird er denn noch nicht aufhören zu kratzen?' und lief davon."

BERLINER ZEITUNG AM MITTAG 1907, vom 29. Juni. — Karl Wilhelm Marschner schreibt anlässlich der Anweisung des Kaisers an die Intendanz des Hoftheaters in Wiesbaden, am Ende jedes Spieljahres sieben Aufführungen mit Eintrittspreisen von 25 Pfennigen bis 1 ½ Mark zu veranstalten, in einem „Kaviar für das Volk" überschriebenen Aufsatz: „Hand aufs Herz: kennt das deutsche Volk . . . Richard Wagner, Neudeutschlands deutschesten Sohn? — Nein, es kennt ihn nicht! Richard Wagners Werke waren und sind noch — Kaviar für das Volk! Denn bisher schwelgten im Genusse der herrlichen Werke des Meisters von Bayreuth fast ausschliesslich nur die Reichen und Vornehmen Deutschlands und des — Auslandes . . . Ich glaube nicht, dass man in den Volksschulen beflissen ist, die heranwachsende deutsche Jugend auf die Verdienste und die grosse Bedeutung Richard Wagners, auf dieses Musterbild eines deutschen Künstlers, gebührend hinzuweisen." Marschner bezeichnet es „als eine dringende Notwendigkeit, dass die berufensten deutschen Kunstinstitute, voran die preussischen Hoftheater-intendanzen, bei der Gestaltung des Spielplanes für die Volksfestspielwoche auch auf die Vermittelung der Bekanntschaft des Volkes mit den idealschönen Werken Richard Wagners besondere Rücksicht nehmen, in getreuer Beachtung des vor vielen Jahren ausgesprochenen Kaiserwortes: ‚Das Königliche Theater ist vor allem berufen, den Idealismus im Volke zu pflegen!'" Hierauf begründet Marschner seine Ansicht, dass auch die Religion nur mit Hilfe der Kunst gepflegt werden könne.

DRESDNER ANZEIGER 1907, vom 15. und 16. Juni. — Zur Feier der Enthüllung des Mozartdenkmals von Hermann Hosäus in Dresden veröffentlicht E. Ginsberg einen ausführlichen Aufsatz über „Mozartdenkmäler". Der Verfasser schreibt: „Ich hätte es gern gesehen, wenn das neue Denkmal neben seiner reichen Allegorie, durch die es dem Meister huldigt, auch in irgendeiner dem künstlerischen Ganzen angepassten Form die Gesichtszüge Mozarts uns veranschaulichte, die das liebenswürdige Wesen des einzigen Mannes so trefflich widerspiegeln . . . Der künstlerische

Gedanke des Schöpfers unseres Denkmals, das Wesen der universellen Kunst Mozarts durch die drei allegorischen Frauengestalten zu verkörpern, war mir, schon als ich den ersten Entwurf des Werkes erblickte, besonders sympathisch. Es gereicht mir zur wahren Freude, den überaus sinnigen Gedanken nunmehr so vollendet zum Ausdruck gebracht zu sehen. Gewichtige Bedenken künstlerischer Natur sind es offenbar gewesen, die den verehrten Künstler von der Modellierung eines Mozart-Porträts an seinem Werke Abstand nehmen liessen. Lediglich um des Volkes in seiner Allgemeinheit willen hätte ich es meinerseits gern gesehen, wenn das herrliche Werk auch ein Bild des Menschen Mozart trüge. Denn, wenngleich die Kunst sicherlich nicht zu der Menge herabzusteigen braucht, das Volk vielmehr zu ihren lichten Höhen nach Möglichkeit emporziehen soll, so will es mich doch dünken, dass die den Manen Mozarts dargebrachte Huldigung ausschliesslich durch die Mittel der Allegorie eine zu hohe Anforderung an das Kunstverständnis und die Auffassungsgabe des Volkes bedeutet." Den grössten Teil des Aufsatzes bildet eine Beschreibung der Mozart gewidmeten Denkmäler, Gedenktafeln usw. in Salzburg, Wien, Tiefurt, Roveredo, Graz, Berlin und Prag. Nach der Beschreibung des Haydn, Mozart und Beethoven darstellenden Denkmals im Berliner Tiergarten sagt Ginsberg: „Freilich — die herrlichste Erinnerung an den Meister besitzt Berlin in seinem grossen Schatze Mozartscher Manuskripte. Auch sie können als ein öffentliches Mozartdenkmal, wenngleich nicht im landläufigen Sinne des Wortes, angesprochen werden. Die Königliche Bibliothek hütet liebevoll den grossen, ihr anvertrauten Schatz, verschliesst ihn aber keineswegs kleinlich vor der Öffentlichkeit, vielmehr macht ihn die Liebenswürdigkeit des Oberbibliothekars Prof. Dr. Kopfermann jedem sich dafür Interessierenden zugänglich. Und in der Tat, keinen erhebenderen Genuss weiss ich für den Mozart-Verehrer zu denken, als wenn er angesichts der Sammlung dieser zahlreichen Originalhandschriften, die — abgesehen von der in Paris befindlichen Don Juan-Partitur — so ziemlich alle Hauptwerke des Meisters umfasst, sich still versenken darf in das universelle Schaffen des geliebten Meisters, wenn er der Erinnerung leben kann an die längst entschwundene Zeit, in welcher jene unvergänglichen Tondichtungen ihre Entstehung fanden."

ERFURTER ALLGEMEINER ANZEIGER 1907, vom 14. Juli. — Zu Karl Czerny's 50. Todestage veröffentlicht Max Puttmann den Aufsatz „Ein Meister der Klaviertechnik". Interessant sind die Mitteilungen über Czerny's erste Zusammenkunft mit Beethoven: „Der kleine Czerny verfügte bereits im Alter von 10 Jahren [1801] über ein ganz respektables technisches und musikalisches Können, als eines Tages der genannte Krumpholtz, einer der ersten glühenden Verehrer Beethovens, die beiden Czerny's, Vater und Sohn, aufforderte, mit ihm zusammen zu Beethoven zu gehen. Karl Czerny erzählt über seine erste Begegnung mit dem Tonheros u. a. folgendes: ‚Ich musste sogleich etwas vorspielen, und da ich mich zu sehr scheute, mit einer von seinen Kompositionen anzufangen, so spielte ich das Mozartsche C-dur-Konzert (das mit Akkorden anfängt). Beethoven wurde bald aufmerksam, näherte sich meinem Stuhle und spielte bei den Stellen, wo ich nur akkompagnierende Passagen hatte, mit der linken Hand die Orchestermelodie mit. Seine Hände waren sehr mit Haaren bewachsen und die Finger, besonders an den Spitzen, sehr breit. Die Zufriedenheit, die er äusserte, machte mir Mut, hierauf die eben erschienene Sonate pathétique und endlich die Adelaide vorzutragen, welche mein Vater mit seiner recht guten Tenorstimme sang. Als ich vollendet hatte, wandte sich Beethoven zu meinem Vater und sagte: der Knabe hat Talent, ich selber will ihn unterrichten und nehme ihn als meinen Schüler an. Schicken Sie ihn wöchentlich einige Male

zu mir. Vor allem aber verschaffen Sie ihm Emanuel Bachs Lehrbuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen, das er schon das nächste Mal mitbringen muss'" ... „Czerny galt als einer der grössten Virtuosen seiner Zeit ... Die hervorragende Stellung in der Geschichte des Klavierspiels verdankt Czerny aber nicht dem, was er als konzertierender Künstler geleistet hat, sondern vielmehr seiner segensreichen Tätigkeit als Lehrer, der er von seinem 14. Jahre ab bis zu seinem am 15. Juli 1857 erfolgten Tode, also länger als ein halbes Jahrhundert, unausgesetzt obgelegen hat ... Zu den zahlreichen Schülern Czerny's, die Weltruf erlangt haben, gehört als erster Franz Liszt ... Liszt sprach stets mit grösster Hochachtung von seinem Lehrer und empfahl seinen Schülern immer und immer wieder, dessen Werke eifrig zu studieren. Dem Schülerkreise Czerny's gehörten ferner bald längere, bald kürzere Zeit an: Sigismund Thalberg, Alfred Jaëll, Leopold von Meyer, Theodor Kullak, Theodor Döhler und Frau Belleville-Oury." „Czerny war auch ein überaus fruchtbarer Komponist; sein letztes Werk trägt die Opuszahl 848 ... Bei der Beurteilung seiner produktiven Qualitäten muss man sich immer gegenwärtig halten, dass er die meisten Werke nur zu Studienzwecken schrieb ... Er hat für die technische Ausbildung unseres heutigen Klavierspiels das Meiste, Zweckmässigste und Bildendste geschaffen und sich dadurch ein Anrecht auf einen dauernden Platz in der Kunstgeschichte erworben."

FRANKFURTER ZEITUNG 1907, No. 168, 193 und 205 (vom 19. Juni, 14. und 26. Juli). — Paul Schubring veröffentlicht zum 20. Todestage Heinrich von Steins einen verständnisvollen Aufsatz über die Werke des von Richard Wagner hochgeschätzten, schon im Alter von 30 Jahren gestorbenen Schriftstellers („Heinrich von Stein") (No. 168). — Luise Pohl erzählt unter dem Titel „Heiteres aus der Künstlerwelt" (No. 193) zahlreiche Anekdoten, für deren Wahrheit sie sich verbürgt. Frau Pohl behauptet, dass Mendelssohn kein Freund Schumanns gewesen sei. „Nach der Aufführung der ‚Peri' umarmte Ferdinand David Schumann auf dem Orchester-Podium und beglückwünschte ihn; dann sagte er hinter Schumanns Rücken, zu seinen guten Freunden sich wendend: ‚Ich begreife nicht, wie man solches Zeug schreiben kann.' Schumann kannte seinen David aber sehr genau und rächte sich später an dem Tag der Generalprobe zu Mendelssohns herrlichem Violinkonzert, das Konzertmeister David gewidmet war, und von ihm zuerst gespielt wurde. Schumann sass mitten unter einem grösseren Publikum, das gekommen war, dem vergötterten Meister schon in der Generalprobe zu huldigen. Nach Schluss dieses Meisterstückes, das mit allem Recht allgemeinen Enthusiasmus erregte, ging er still lächelnd und schmunzelnd, wie es seine Gewohnheit, wenn er recht gut gestimmt war, auf den vornstehenden Konzertmeister zu und sagte zu ihm in der gemütlichsten Weise: ‚Nicht wahr, lieber David, das ist jetzt das Konzertstück, das Sie schon längst haben komponieren wollen?'" — H. Pf. schildert in dem Aufsatz „In Bayreuth vor 25 Jahren" (No. 205) eingehend die Eindrücke, die er von der ersten Aufführung des „Parsifal" erhalten hat, und berichtet über das Bankett, das am Abend vor dieser Aufführung stattfand.

HANNOVERSCHER COURIER 1907, vom 26. Juni. — In dem anonymen Konzertbericht „Musikalisches und Unmusikalisches aus Paris" wird die Ansicht geäussert, dass dem Volk in Paris das tiefere Musikverständnis fehle. „Die Musik ist dem Franzosen nicht die eigentliche nationale Kunst, wie sie es uns ist. Der Pariser ist eitel auf seine Berlioz, Reyer, Saint-Saëns, er liebt seine Auber, Boieldieu und Gounod, er möchte auch gern Meister Gluck zum Welschen stempeln; aber er

erkennt doch die deutsche Überlegenheit willig an. Es hat oft etwas geradezu Rührendes, die Franzosen mit förmlicher Andacht von Bach, Beethoven und Wagner sprechen zu hören, und wir können sicher sein, dass das Denkmal, das man Beethoven in den Ranelagh-Gärten setzen will, seines grossen Namens und Frankreichs würdig sein wird. Wir reichen in der Musik den Deutschen die Krone — so sagen die Franzosen —, aber das Bild Beethovens in unserer Mitte soll den Beweis erbringen, dass wir in der bildenden Kunst die Lehrmeister der ganzen Welt bleiben ... ,Von allen menschlichen Bildnissen, die man unserer Verehrung darbieten könnte, gibt es kein edleres als das seinige', schreibt Félicien Pascal, ,er gehört zu jenen seltenen, wahrhaft erhabenen Sterblichen, in denen das Genie nicht die Mängel des Charakters ausgleichen muss.' Aber eine solche Würdigung der absoluten Musik ist eben nicht Gemeingut des Volkes, sie ist nur bei wenigen Kennern zu finden, ebenso wie bei uns ein wahres Verständnis für Malerei und Skulptur noch immer zu den seltenen Ausnahmen auch in den Kreisen von Bildung und Besitz gehört. Gewiss fehlt es der französischen Rasse nicht an musikalischen Anlagen; die Geschichte der Musik mit ihrer langen Reihe französischer Namen beweist das, und heute zählt Frankreich hervorragende Komponisten und vortreffliche Instrumental- und Gesangsvirtuosen zu den Seinen. Aber die Volksseele singt nicht, wie die deutsche Seele singt. Es gibt eigentlich kein französisches Volkslied ... Das Träumen am Klavier, wenn die Dämmerung niedersinkt, ist dem Franzosen im allgemeinen ein unbekanntes Land. Es gibt gewiss reichlich Gesangvereine in Paris und in jedem französischen Nest, aber ihr Programm ist von verblüffender Dürftigkeit, und wo man etwas Schönes findet, sind es Übertragungen deutscher Volkslieder, die den Franzosen durch die Elsässer übermittelt sind ... Auch in den Couplets ist von Melodie fast nie viel die Rede, der Reiz liegt immer in dem oft in der Tat höchst eigenartigen Takt. Es ist etwas Wahres darin: den Italienern ist die Melodienfülle zugefallen, den Deutschen die Harmonie, den Franzosen berauscht der prickelnde oder anfeuernde Rhythmus. Deshalb liebt er Militärmusik über alles, und auf den öffentlichen Plätzen und in den schönen Anlagen, wo sich nachmittags die Regimentskapellen hören lassen, ist immer eine grosse Zuhörermenge zu finden. Man sehe sich aber einmal das Programm der braven Pioupiou an und vergleiche es mit der Musik, die in deutschen Sommergärten geboten wird; man wird dann den Unterschied zwischen der populären Musikpflege in Frankreich und Deutschland verstehen ... Nun will man auch mehr und mehr das Publikum an ernste, populäre Konzerte nach deutschem Muster gewöhnen . . . Mehr Aussicht auf Erfolg haben aber wohl die Versuche, die Oper zu popularisieren."

KÖNIGSBERGER ALLGEMEINE ZEITUNG (Beilage: Blätter für Literatur und Kunst) 1907, vom 14. Juni. — Rudolf Meissner bespricht unter der Überschrift „Eine alte Komposition von Bürgers Lenore" eingehend die 1775, zwei Jahre nach der Entstehung des Gedichtes, veröffentlichte Komposition des Offenbacher Musikalienverlegers André zu Bürgers Ballade. Bürgers Freund Biester schrieb dem Dichter, als er das Werk gehört hatte: „O Bürger! Bürger! wärst du doch dagewesen! Solche Herrlichkeit der Musik, solche Kraft des Gesangs! Wie jeder Gedanke ganz ergriffen ist, und ganz ausgedrückt! Voll Wahrheit! Voll Natur!" usw. Bürger aber schrieb an Boie: „Ich habe mir aber von verschiedenen Musikern sagen lassen: die Komposition sei abscheulich. Selbst hab' ich sie noch nicht gehört." Spitta nennt in den „Musikgeschichtlichen Aufsätzen" Andrés Komposition „die beste Ballade, die vor Loewe geschrieben ist; aber auch eine






ganz vereinzelte Erscheinung in ihrer Zeit". Meissner schreibt: „Bürger hatte bei seiner Dichtung von Anfang an eine Komposition gedacht; recht balladenmässig und simpel sollte sie sein, damit sie wieder in den Spinnstuben gesungen werden könnte. ‚Ich wollte,' schrieb Bürger, ‚ich könnte die Melodie, die ich in der Seele habe, dem Komponisten mit der Stimme angeben.' Man sieht, Bürger nahm als selbstverständlich an, dass die Komposition strophisch sein müsste." Die Andrésche „Lenore" ist aber „das erste durchkomponierte erzählende Gedicht, André ist hier der Vorläufer von Zumsteeg und Loewe". Vielleicht hat die neue Form Bürger und seine musikalischen Ratgeber befremdet. Bei anderen Zeitgenossen fand das Werk grossen Beifall. „Max Friedlaender zählt fünf Auflagen der Komposition. Nach der vierten Auflage hat André eine Umarbeitung für Orchester herausgegeben und diese dann wieder auf das Klavier übertragen." Am Schluss seines Aufsatzes sagt Meissner: „Auch Andrés Lenorekomposition hat für uns Trocknes und Steifes genug, im ganzen genommen aber ist es eine Schöpfung von erstaunlicher Lebensfrische; wir sind doch imstande, Biesters Ergriffenheit nachzufühlen... Hier ist André von einer grossen Dichtung mit ungeheurer Gewalt gepackt worden und hat sich zu einem Ernst erhoben, der ihm sonst fernblieb. Deshalb hat sie auch für uns noch Leben und unmittelbare Wirkung. Vielleicht findet sich einmal einmal ein wackerer Meister, der diese verstummte Partitur wieder erklingen lässt."

PRAGER TAGBLATT 1907, vom 30. Juni und vom 7. Juli. — Einen Aufsatz über „Die neue Haydn-Ausgabe" leitet Richard Batka (30. VI.) mit den folgenden, einem Briefe Johannes Brahms' an Hanslick entnommenen Worten ein: „Du kennst meinen alten Lieblingswunsch, man möchte die sogenannten sämtlichen Werke unserer Meister nicht gar zu sämtlich drucken, aber, und nun wirklich vollständig in guten Kopien den grösseren Bibliotheken einverleiben. Du weisst, wie eifrig ich allzeit suchte, ihre ungedruckten Werke kennen zu lernen. Von manchem geliebtesten Meister aber alles gedruckt zu besitzen, wünsche ich nicht.... Unserem Haydn ist die Ehre einer Gesamtausgabe noch nicht geworden. Eine wirklich vollständige Ausgabe wäre ja auch so unmöglich wie unpraktisch ... Wie wenig geschieht dagegen für neue Ausgaben von so mancherlei Werken, deren Studium und deren Verbreitung zu wünschen wäre. Hier wären auch Opfer am Platz, und sie würden sich in jeder Beziehung lohnen." Batka bemerkt dazu u. A.: „Wenn schon ‚sämtlich' gedruckt werden soll, so reihe man auch die Nebenwerke einfach in die weitläufigen, billigen Editionen ein und veröffentliche den kritischen Lesarten-Apparat und die historischen Einleitungen statt auf Büttenpapier in Folio mit Korpusschrift in den gelehrten Zeitschriften. Damit wäre dem tatsächlichen wissenschaftlichen Bedürfnis genügt und zugleich die Möglichkeit geschaffen, dass auch ein Musikstudent sich das künstlerisch vielleicht ziemlich wertlose Tonstück für seine historischen Studien kauft. Was er sich bei den Zwanzigmarkbänden natürlich versagen muss. Leider bürgert sich immer mehr der Grundsatz ein, dass nicht die geistige Kraft, sondern vor allem das volle Portemonnaie zum Ergreifen der gelehrten Berufe befähigt." Dass für die Gesamt-Ausgabe der Werke des „eminent oesterreichischen Meisters Haydn kein oesterreichischer Musikverlag sich fand", nennt Batka „eine schwere Beschämung für das oesterreichische Verlagswesen", und er meint, die Öffentlichkeit habe „ein Recht, Aufklärungen darüber zu verlangen, ob seitens des zuständigen Ministeriums nichts verabsäumt wurde, was dieses grosse, Hunderttausende von Kronen in Umsatz bringende Unternehmen für Österreich erhalten und das Prestige unserer Gewerbskraft gewahrt hätte". — In dem Aufsatz „Lieder zur Gitarre" nennt Richard Batka



(7. VII.) „die Renaissance des deutschen Gitarrenspiels“ „eine Etappe in dem grossen Prozess, der dahin abzielt, die Musik vom Isolierschemel des Konzertpodiums wegzuheben und sie wieder mitten ins Leben zu stellen, aus dem sie entsprungen ist.“ Über die Beliebtheit der Gitarre in früheren Zeiten schreibt Batka: „Am Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts war die Gitarre das meistverbreitete Haus- und Familieninstrument. Haydns, Mozarts, Webers, ja zum Teile auch Schuberts Lieder sind noch mit Begleitung ‚der Gitarre oder des Klaviers‘ komponiert, und in der Tat war der Klangunterschied zwischen beiden Instrumenten damals noch gar nicht erheblich . . . Wir wissen ferner von Franz Schubert, dass er, wenn ihm ein Klavier fehlte, seine neuen Lieder mit der Gitarre ausprobierte, die über seinem Bette hing. C. M. v. Weber war ein Meister darin, sich auf der Gitarre aus dem Stegreif zu begleiten, wenn er im Freundeskreise seine Lieder zum Besten gab. Paganini liebte die Gitarre ausserordentlich und hat sogar Instrumentalquartette mit obligater Gitarre komponiert, ja noch Berlioz fand warme Worte zu ihrem Lobe. Auch der Volksgesang stand im Zeichen der Gitarre, und der Student, der sie zum Liedersange schlägt, ist bis heute noch als eine typische Figur auf den Titelblättern der Kommersbücher verblieben. Aber während das Gitarrespiel in voller Blüte stand, erwuchs ihm schon ein gefährlicher Nebenbuhler im Hammerklavier . . . Was half es, dass der Gitarre in Mauro Giuliani († 1820 zu Wien) eine Art Liszt erstanden war, der das virtuose Spiel auf ihr in ungeahnter Weise steigerte. Mit dem Klavier konnte sie doch nicht konkurrieren, und als nun gar auch die Liedkomposition an Stelle der Begleitung einen ausdrucksvollen Klavierpart setzte, war der Gitarre das Wasser abgegraben“ . . . In den romanischen Ländern lebte aber „die Gitarre in der Volksmusik noch ungeschmälert, und von dort haben die Südslawen die Vorliebe für die Zupfinstrumente übernommen, die sie am liebsten gruppenweise verwenden . . . Durch slowenische und kroatische Studenten kamen sie auch nach Böhmen. Die Niggersongs der Nordamerikaner erklingen zum Banjo; die Volkslieder der Russen zur Balalajka; und nur das gelehrte Deutschland wollte sich des natürlichsten aller Volksinstrumente entschlagen, wollte sein Volkslied an das Klavier koppeln, also in die Stube bannen, wo es dann unter dem instrumentalen Rüstzeug erdrückt und erstickt wurde. Nur mit Verwunderung vernahm man, dass ein Hugo Wolf stundenlang zuhören konnte, wenn ihm der befreundete Prinz Karageorgewics spanische Strassenlieder zur Gitarre vorsang, und ausser sich geriet, als er von italienischen Bänkelsängern das Funiculi funicula mit Zupfinstrumentenbegleitung hörte“ . . . „In Deutschland wurde die Gitarre zunächst durch süddeutsche Vereine gepflegt, die zum Teil in den Fehler der Zithervereine verfielen, ihr Instrument auf Solo- und Konzertwirkungen hinaus zu behandeln, bis der Münchener Kammermusiker Heinrich Scherrer die ganze Bewegung in gesunde Bahnen lenkte, indem er die Eigenschaft der Gitarre als eines Begleitinstruments par excellence betonte und sie von vornherein in den Dienst des deutschen Volksliedes stellte . . . Im Norden hat das Überbrettl, voran Frau v. Wolzogen viel zur Wiederbelebung des Liedergesanges zur Laute beigetragen; der schwedische Sänger Sven Scholander, der, als er vor einem Jahrzehnt nach Deutschland kam, hochmütig über die Achsel angesehen wurde, erfreut sich nun einer viel höheren Schätzung. Aber nicht im Konzertsaal wird die Gitarre ihre echtesten Siege erkämpfen, sondern als ein Instrument der Hausmusik . . . Das Saitenspiel nimmt man bequem überallhin mit: auf Ausflüge, Kahnpartien usw., kann es im Gehen, Stehen, Sitzen, Liegen erklingen lassen, es taugt zur

Geselligkeit ebensogut als zum einsamen Musizieren. Wir erschliessen einen neuen frischen Quell von Lebensfreude, wenn wir dem Vorurteil entgegentreten, das eines der liebenswürdigsten Hausinstrumente so lang aus dem Hause verbannt hielt."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) 1907, vom 4. und 20. Juni und 1. Juli. — Julius Korngold verteidigt in dem Aufsatz „Gustav Mahler" (4. VI.) den Operndirektor gegen mancherlei Angriffe. — Guido Adler schreibt über die „Gesamtausgabe der Werke von Josef Haydn": „Ein grosser Teil von Haydns Schaffen ist überhaupt nie zur Veröffentlichung gekommen. Die Gegenwart kennt fast nur den Vater Haydn, die Werke seines Alters. Der junge Haydn, der Mitschöpfer einer neuen Musikperiode, ist fast unbekannt und von seinem jahrzehntelangen Schaffen auf den Musensitzen der Fürsten Esterhazy ist beinahe nur die literarische Kunde erbracht worden." . . . „Die Übergabe dieser Haydn-Ausgabe an die Leipziger Firma war nicht nur notwendig, sondern auch gerechtfertigt, denn bei ihr sind die erwähnten Gesamtausgaben unserer Klassiker bisher erschienen, und in den Machtbau dieser Editionen fügt sich die Haydn-Ausgabe in passender Weise ein." . . . „Niemand hätte eine grössere Freude über das endliche Zustandekommen dieser Haydn-Ausgabe gehabt als dieser eherne Mann [Johannes Brahms], der neben der Erfüllung seiner Mission, das Gebiet der reinen Tonkunst in einer seiner Zeit entsprechenden Weise zu beackern, auch Willen, Kraft und Einsicht besass, die Schätze der Vergangenheit zu würdigen und so, wie er es für tauglich hielt, aus ihnen zu lernen. Mit welcher Ungeduld und Beharrlichkeit verlangte er von mir, in die für die Denkmälerbände vorbereiteten Handschriften Einsicht zu nehmen. Mit intuitiver Erkenntnis machte er Randbemerkungen, die der Wissenschaftler bei näherer kritischer Untersuchung fast ausnahmslos zu bestätigen in die Lage kam." — Ferdinand von Hornstein schreibt über „Münchener Theaterreformen" (1. VII.).

ZU JOSEF TICHATSCHEK'S 100. GEBURTSTAGE veröffentlichten am 11. Juli die folgenden Tageszeitungen längere Aufsätze: Berliner Börsen-Courier („Der erste Wagnersänger" von Erich Kloss), Breslauer Zeitung („Der erste Wagnersänger" von Egon Noska), Dresdener Nachrichten („Josef Tichatschek" von C. D.), Prager Tagblatt („Josef Tichatschek" von Richard Batka). Die Aufsätze besprechen besonders ausführlich Tichatschek's Auftreten in den Titelrollen des Rienzi und des Tannhäuser, sowie sein freundschaftliches Verhältnis zu Richard Wagner. Dieser schätzte Tichatschek hoch als Menschen und Künstler, war aber mit seiner Darstellung des Tannhäuser nicht recht zufrieden. In dem Aufsatz „Über die Aufführung des Tannhäuser" schrieb Richard Wagner: „Es konnte dem ersten Darsteller des Tannhäuser, der in seiner Eigenschaft als vorzüglich begabter Sänger immer noch nur die eigentliche ‚Oper' zu begreifen vermochte, nicht gelingen, das Charakteristische einer Anforderung zu fassen, die sich bei weitem mehr an seine Darstellungsgabe, als an sein Gesangstalent richtete." Als Tichatschek von diesem Urteil Kenntnis erhielt, sagte er zu Alexander Ritter, der ihn trösten wollte: „Kränkung? Ich empfinde keine. Nur den tiefen Schmerz, erkennen zu müssen, dass meine Leistung dem Freunde wirklich so viel weniger Anlass zum Dank hat bieten können, als ich bisher geglaubt." (Nach Batkas oben genanntem Aufsatz.) Tichatschek war stets eifrig bemüht, die Anerkennung der Wagnerschen Kunst zu fördern. Batka schreibt: „Wenn er nach auswärts zu Gastspielen eingeladen wurde, erklärte er, der sonst

die höchsten Honorare zu fordern pflegte: den Tannhäuser singe er umsonst, und natürlich beeiferten sich die Direktoren, das Werk zu erwerben oder neu studieren zu lassen." Im Jahre 1867 sollte Tichatschek in München auf Wagners Vorschlag den „Lohengrin" singen. In der Generalprobe war Wagner hocherfreut über „den Silberklang der Stimme des alten Kampfgenossen, der ihm so viele Siege gewonnen"; aber dem König schien Tichatschek „zu alt", und er befahl, die Rolle durch einen andern Sänger singen zu lassen. Wagner erhob dagegen Einsprache; als diese fruchtlos blieb, hielt er sich, wie Batka berichtet, „demonstrativ von der Vorstellung fern, reiste nach der Schweiz ab und hinterliess Tichatschek eine schriftliche Ehrenerklärung, die sogleich die Runde durch die Presse machte. ‚Nimm diesmal nur mit dem Triumphe vorlieb, Deinem alten Freunde zu seiner grossen Genugtuung bewiesen zu haben, dass er auf Dich und Deine wunderbare Gabe noch kräftig zählen kann.' Nur dem Hochsinn König Ludwigs ist es zu verdanken, dass dem offenen Zerwürfnis doch eine baldige Versöhnung folgte." — C. D. zitiert am Schluss seines oben genannten Aufsatzes die folgenden Worte Robert Proelss': „In Dresden entwickelte sich Tichatschek unter dem anregenden und mit sich fortreissenden Einfluss der Schröder-Devrient zu einem der ersten dramatischen Sänger. Im Ausdruck des Dramatisch-Heroischen hat er vielleicht nicht seinesgleichen gehabt. Doch auch dem Innigen wusste er einen bezaubernden Ausdruck zu geben. Leider war er nicht immer genügend durch sein Spiel unterstützt. Tichatschek gehörte zu den liebenswürdigsten Künstlernaturen ..." Tichatschek wirkte als Sänger von 1830—34 in Wien, von 1834—38 in Graz, von 1838—70 in Dresden. Er starb in Dresden am 18. Januar 1886. Weitere biographische Nachrichten stehen in den zitierten Aufsätzen.

AUS VERSCHIEDENEN TAGESZEITUNGEN 1907. — **Berliner Beobachter** vom 29. Juni: „Die Dékadence in der deutschen Operette" von Willi Wolff. — **Berliner Morgenpost** vom 4. Juli: „Der Nachlass deutscher Tonheroen" von Josef Lewinsky (enthält Mitteilungen über die finanzielle Lage Joh. Seb. Bachs, Händels, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts und Lortzings). — **Berliner Tageblatt** vom 14. Mai: „Künstlerbriefe" von Franz Fridberg (enthält fünf an den Konzertmeister Leopold Ganz [1810—69] gerichtete, bisher unveröffentlichte Briefe von Mendelssohn, Meyerbeer, Liszt und Thalberg). — **National-Zeitung** (Berlin), Beilage vom 7. Juli: „Eine musikalische Hausbibliothek" von Wilhelm Altmann (enthält eine Liste von Büchern über Musik und von Musikalien, deren Anschaffung für eine Privatbibliothek empfohlen werden kann). — **Norddeutsche Allgemeine Zeitung** (Berlin) vom 18. Juli: „Die Königliche Oper 1906/7" von Rudolf Fiege. — **Vossische Zeitung** (Berlin) vom 9. Juli: „Friedrich Schmitt und seine Gesangsschule" von Wilhelm Kleefeld (bringt Aufklärungen über die Beziehungen Richard Wagners zu Friedrich Schmitt). — **Generalanzeiger für Düsseldorf** vom 1. Juni: „Musikalische Elemente in der modernen Lyrik" von Karl Röttger. — **Grazer Tagespost** vom 26. Mai: „Das Grazer Schuberthaus" von Otto Erich Deutsch (handelt von dem jetzt abgebrochenen Hause der Familie Pachler, in dem im September 1827 Schubert mit seinen Freunden wohnte; vergleiche den Aufsatz „Schuberts Aufenthalt in Graz" von O. E. Deutsch in unserer Zeitschrift, VI. Jahrg., Heft 7 und 8). — **Hamburger Nachrichten** vom 31. Mai: „Zur Hamburger Opernfrage" von Gustav Brecher. — **Wiener Fremdenblatt** vom 30. Mai: „Zehn Jahre Direktion Mahler" von Albert Kauders (enthält auch eine Liste der Novitäten und der neuen Einstudierungen).

Magnus Schwantje

KRITIK

KONZERT

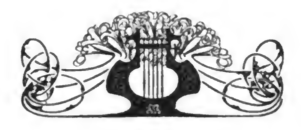
BRESLAU: Das siebente deutsche Sängerbundesfest in Breslau. Wenn man bedenkt, dass für den Bau der grossartigen Sängerhalle 160000 Mk. aufgewendet worden sind, dass der Etat des Festes mit rund 400000 Mk. balanciert, dass in dem drei Stunden währenden Festzuge nicht weniger als sieben von Künstlerhand entworfene und mit verschwenderischer Pracht ausgestattete Wagen einherfuhren (Bundesbannerwagen mit Wratislawia, Kriegsliedwagen mit Wotan und Freya, Kirchenliedwagen mit St. Cäcilia, Liebesliedwagen mit Herzog Heinrich IV. und Frau Minne, Trinkliedwagen mit Rodensteiner, Volks- und Wanderliedwagen mit Rübezahl, Wagen des patriotischen Liedes, Frühlingsliedwagen und Wagen mit Sennhütte), wenn man ferner in Erwägung zieht, dass der Deutsche Kaiser die Sänger durch einen Vertreter (Fürst Hatzfeldt) begrüssen liess, dass die über 10000 Zuhörerplätze fassende Halle zu zwei Aufführungen und einer Generalprobe ausverkauft war, wenn man den kolossalen Fremdenzuzug nach der Feststadt und die allgemeine Begeisterung bei Publikum und Sängern in Betracht zieht, und wenn man sich endlich sagt, dass alle diese Erscheinungen im Grunde nichts anderes sind als eine einzige, grandiose Huldigung an den Geist der Musik, so kommt man zu der schlichten Feststellung: das siebente deutsche Sängerbundesfest war ein Triumph der Musik! — Etwa 15000 Sänger aus aller Herren Ländern waren zu dem Feste gekommen, auch aus Amerika, aus Russland, Rumänien nnd Siebenbürgen. Besonders stark war Österreich vertreten. In das Programm des ersten Festtages waren zwei grosse Chorwerke mit Orchester gestellt worden: Der „Bardengesang" von Richard Strauss und „Bonifatius" von Zoellner. Bekannt ist, dass Strauss den Bardengesang nach einem Text aus Klopstocks „Hermannsschlacht" eigens für das siebente Sängerbundesfest auf besonderes Ersuchen der Bundesleitung hin geschrieben hat. Bedauerlich bleibt aber — und man soll sich nicht scheuen, das auszusprechen — dass der Komponist durch eine sehr hohe Honorarforderung den Verleger in die Zwangslage gebracht hat, für das Notenmaterial einen Preis anzusetzen, der die deutschen Sängerbünde stutzig machen musste. Dieser Umstand in Verbindung mit der erkältenden Wirkung einer, wenn ich nicht irre, in Leipzig erschienenen und dann in verschiedenen Blättern veröffentlichten ablehnenden Kritik des Bardenchors haben das unerwünschte Resultat gezeitigt, dass nur wenige Männergesangvereine den Straussschen Chor bei der Aufführung gesungen haben, und zwar der Breslauer Lehrergesangverein, der Spitzersche Verein, der Waetzoldtsche Verein, der „Fidelio" (sämtlich aus Breslau), dazu je ein Verein aus Brieg, Liegnitz und Königsberg, zusammen etwa 500 Mann. Das ist ungefähr der zehnte Teil der Chormasse, an die Strauss bei der Niederschrift des Werkes gedacht hat. Dieser Umstand ist von entscheidender Wichtigkeit, und ihm allein ist es nach meiner festen Überzeugung zuzuschreiben, dass der Bardenchor den Eindruck, den er bei der Probe machte, in der Aufführung nicht entfernt erreichte. Der Konzerthaussaal, wo vor Wochen eine Probe stattfand, hielt die urwüchsige Kraft des Bardenchors beisammen; der kolossale Raum der Sängerhalle zerstreute sie. Der Riesenraum rechnet auf einen Riesenchor. Diese beiden Dinge müssen zusammenstimmen, und der Parallelismus zwischen Raum und Chormasse wird zur unbedingten Voraussetzung der Wirkung bei allen Chorwerken, die auf Kraftentfaltung ausgehen. Man erlebte es schon am Begrüssungsabend, an dem einzelne Vereine auftraten und wuchtige Chöre vortrugen („Die Toten vom Iltis", „Vergebliche Flucht" von Curti u. a.), dass der grosse Raum alles Gewaltige verkleinerte, alles Pathetische zum Novellistischen herabminderte. Wenn der „Bardenchor" in einer für 20000 Personen berechneten Halle die Wirkung ausüben soll, die er ausüben kann, so muss ein Chor von 5000 Sängern und ein Orchester von 160 Mann zur Verfügung stehen. Ist beides nicht zu beschaffen, so soll man die Hand davon lassen und das Werk nur in Konzertsälen gewöhnlichen Umfanges mit einem Chor von etwa 4—500 Mann aufführen. Dort wird es seine ganze Macht und Pracht offenbaren und Herz und Seele erschüttern. Der Stil des Werkes ist wohl echt Straussisch; er hat aber mit dem der „Salome" nicht das mindeste zu tun. Der Bardengesang verhält sich zur „Salome", wie das strotzende Leben zur blassen Dekadenz, wie die Urkraft zur Perversität. Die Leitung des Bardengesanges lag in den Händen des Musikdirektors Paul Hielscher aus Brieg. In Anbetracht der unzureichenden Mittel, die er zur Verfügung hatte (500 Sänger und 80 Mann im Orchester), muss seine Leistung als hervorragend bezeichnet werden. Die von ihm in dem Straussschen Werke geführten Vereine erkannten das auch selbst an durch Überreichung eines Lorbeerkranzes. Das Publikum nahm das Werk beifällig auf. Das zweite grosse Chorwerk des ersten Abends war „Bonifatius" von Zoellner. Dieses Werk hatten die meisten grösseren Vereine zu Hause studiert, und wohl an 6000 Mann mögen es gesungen haben. Der durch den starken Chor erreichte Vollklang und die ausgezeichnete Leitung durch Gustav Wohlgemuth aus Leipzig hoben das zumeist an der Oberfläche haftende Werk über seine eigene Höhe hinaus und verhalfen ihm zu schönem Erfolge. Die Partie des Bonifatius sang Walter Soomer aus Leipzig mit schönem weichem Tone, die der Priesterin Paula Doenges notensicher aber unruhig. Von den Massenchören beider Aufführungstage gefielen am meisten „An das Vaterland" von Gulbins, „Altdeutsches Liebeslied" von Wohlgemuth, „Gelöbnis" von Meyer-Olbersleben, „Steht ein Haus in Grün gebaut" von Filke und „Das Lieben bringt gross Freud" von Langer. Künstlerisch hochstehende Einzelleistungen boten namentlich der Sängerbund Ostmark (Filke), der Leipziger Männerchor (Wohlgemuth) und der Preussische Provinzial-Sängerbund (Wendel). Nach dem Vortrag der „Gotentreue" fand eine spontane Ehrung des anwesenden Dichters Felix Dahn statt. In die Leitung der Massenchöre teilten sich Kremser-Wien, Wohlgemuth-Leipzig und Hielscher-Brieg. Der zweite Abend

schloss mit einer trefflichen Aufführung der „Landerkennung“ von Grieg unter Wohlgemuth. Walter Soomer sang wieder das Baritonsolo. Nach dieser Aufführung brach ein Beifallssturm los, der minutenlang anhielt, die drei Festdirigenten (Kremser war nach der ersten Aufführung krank geworden, Flike hatte seine Vertretung übernommen) wiederholt auf das Podium rief und schliesslich Sänger und Publikum zu einer begeisterungstrunkenen Menge einte. Mit den von allen gemeinschaftlich gesungenen Liedern „Deutschland über alles“ und „Heil Dir im Siegerkranz“ schloss unter Tücherschwenken und hundertfachen „Heil“-Rufen und immer wiederholtem „Grüss Gott“ das denkwürdige Fest. Joseph Schink

PRESSBURG: Im Mittelpunkte der an Ereignissen reichen Saison standen die Aufführungen unseres 75jährigen Kirchenmusikvereins. Sie erhielten ihre Bedeutung vornehmlich dadurch, dass am Dirigentenpulte der neue artistische Leiter des Vereins, Dr. Eugen Kossow, erschien, der es verstand, durch sein erstes Konzert das verwöhnte Publikum unserer Stadt für sich zu gewinnen. Mit der interessant ausgearbeiteten ersten Orchestersuite von Moszkowsky zeigte er sich als Musiker von Bildung und Geist, wenn er auch nicht imstande war, so manche Unstimmigkeiten seines neuorganisierten Orchesters zu unterdrücken. Im gleichen Konzerte hörten wir den einheimischen Pianisten Groër, der mit Schumanns Klavierkonzert (op. 54) zu interessieren wusste. Im zweiten Konzerte kamen Schuberts Siebente Symphonie und Goldmarks Scherzo (op. 19) zur vortrefflichen Wiedergabe. An kirchlichen Aufführungen hörten wir seitens des Vereins Liszts Ung. Krönungsmesse, das Requiem von Cherubini, die alljährlich sich wiederholenden „Sieben Worte“ von Haydn und endlich die „Missa solemnis“, die eine tadellose Darstellung erfuhr. — Weit weniger entsprachen den gespannten Erwartungen die von Dr. Zemanek dirigierten Prager Philharmoniker. Unter den Solisten erregte d'Albert das meiste Interesse und wusste es auch mit der herrlich gespielten Waldstein-Sonate zu rechtfertigen. Im dritten Kirchenmusik-Vereinskonzerte lernten wir Ilonka v. Patthy, eine begabte Schülerin Prof. Chován's in Budapest, kennen. — Das vorletzte Konzert des Kirchenmusikvereins bildete den Höhepunkt der Saison. Das Vorspiel zu Lohengrin und Beethovens Fünfte ernteten ungeteilten Beifall, wenn auch letztere ungenügendes Studium verriet. Den Schluss des Konzertes bildete Liszts 13. Psalm. Der Tenorpart lag in den Händen des ehemaligen Wiener Hofopernsängers Herrmann Winkelmann, der uns leider nur mehr spärliche Überreste seiner einst glanzvollen Stimme zu bringen vermochte, was die Gesamtwirkung der sonst einwandfreien Aufführung wesentlich beeinträchtigte. Das letzte Konzert fand unter Mitwirkung der brillanten Liedersängerin Frau Riesner-Conpedi statt. Es gelangten u. a. das Vorspiel zu „Parsifal“ und „Klingsors Zaubergarten“ zur ausgezeichneten Wiedergabe, und in der plastisch dargestellten Peer Gynt-Suite hatten wir wieder Gelegenheit, unsern schnell beliebt gewordenen Dirigenten Dr. Kossow zu bewundern, dessen fernerem Wirken wir mit grossen Hoffnungen entgegensehen. — Die „Liedertafel“ feierte in einem grossen Konzert ihren 50jährigen Bestand. Ernest Adler

SALZBURG: Mit einem in Salzburg bisher unbekannten Erfolge brachte die Salzburger Liedertafel zu ihrem 60. Stiftungsfest unter der Leitung des Mozarteumsdirektors J. F. Hummel in einem Mittagskonzert in der Aula academica Mozarts grosse c-moll Messe zur Aufführung. Die starken Chormassen (zirka 200 Stimmen) waren dank der monatelangen Proben (38) formvollendet herausgearbeitet und hielten sich mit den Solisten Lilli Lehmann-Kalisch (Berlin), Laura Hilgermann (Wien), Richard Mayr (Wien) und Albert Reitter (Salzburg) auf gleicher künstlerischer Höhe. Das durch auswärtige Kunstkräfte regenerierte Mozarteumsorchester vereinigte sich mit den übrigen Darbietungen zu einer Gesamtdarstellung, die die erschütternden Klänge des Kyrie und des Credo mit widerspruchslos vollendetem Ausdruck brachte. Lilli Lehmann erntete nach dem „Et incarnatus“, das sie in ihrer einfachen Art wie eine Offenbarung bot, rauschenden Beifall. Desgleichen brachte das internationale Publikum dem Dirigenten, der nach 27jähriger Tätigkeit mit heurigem Jahre die Stellung als Direktor des Mozarteums und Chormeister der Salzburger Liedertafel verlässt, stürmische Ovationen, die der mit seltener organisatorischer Kraft und grossem Talent ausgestattete Mann, den sein Lebensschicksal in die engen Grenzen der Provinz gesetzt hatte, mehr als verdient hat.

Dr. O. Kunz



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zweiundvierzig Jahre zählt die Photographie des Gruppenbildes, das uns Richard Wagner und seine Freunde vorführt, nach der unsere erste Bildbeigabe reproduziert wurde. Wir verdanken das Original der Liebenswürdigkeit Richard Heubergers und glauben mit ihm annehmen zu dürfen, dass das Bild heute ganz selten geworden ist. Im Juli und August, in der stillsten Zeit unseres Opernlebens, spielten sich auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth 1876 und 1882 jene Ereignisse ab, die zu den Kulminationspunkten der künstlerischen Taten des vorigen Jahrhunderts gehören. Konnten wir uns doch jüngst (am 26. Juli) des 25jährigen Jubiläums der Uraufführung des „Parsifal" erinnern! Unser Gruppenbild versetzt uns in eine andere Zeit, die für Wagners Kunst und Leben ebenfalls einen Höhepunkt sondergleichen bedeutet: in das Tristan-Jahr 1865. Ja, es ist uns der Tag überliefert, an dem der Meister und seine Getreuen sich gemeinsam verewigen liessen. Am Donnerstag, den 11. Mai, fand im Münchener Hoftheater die Generalprobe zum Tristan statt. Etwa 600 Personen waren geladen, König Ludwig in seiner Loge anwesend. Glasenapp berichtet, dass der Meister vor Beginn des Vorspiels vom Orchester Abschied nahm, indem er sich nunmehr in die Eigenschaft eines einfachen Zuschauers zurückziehe. Nach seiner Rede hielt der Dirigent des Tristan, Hans von Bülow, eine zweite Ansprache an die vortreffliche Kapelle. (Beide Reden finden sich im IV. Bande von Bülows Briefen, Seite 32—35). Die Probe begann um 10 Uhr vormittags und endete nachmittags 3¼ Uhr. Wagner selbst sagte von ihr: „Diese erste Aufführung, ohne Publikum, nur für uns, glich der Erfüllung des Unmöglichen." Für die erste öffentliche Aufführung war der 15. Mai vorgesehen. Sie fand bekanntlich nicht an diesem Tage statt, da Frau Schnorr, die Isolde, erkrankt war. Der grossen Glasenappschen Biographie entnehmen wir hier folgende Schilderung (Band III/1, Seite 79 und 80): „Bereits im Laufe der letzten Probenwoche war der Fremdenzudrang in München ein merklicher gewesen. Ausser den speziellen Freunden und Verehrern des Meisters und seiner Kunst, die dem künstlerischen Ereignis beiwohnen wollten und darnach ihre Reisepläne eingeteilt hatten, waren aus aller Welt Enden die unvermeidlichen Vertreter der ‚Presse' und sogenannten ‚Kritik' zusammengeströmt, aus dem Norden und Süden Deutschlands, aus Österreich wie aus dem Auslande, aus Wien, Weimar, Karlsruhe, Dresden, Berlin, wie aus Pesth, Paris und von jenseit des Kanals. Eine bunte und zahlreiche Gesellschaft besetzte überall die Gasthöfe. Wir nennen unter ihnen aus London den trefflichen Klindworth, von Paris aus Gasperini, seinen dortigen treuen Hausarzt und literarischen Vorkämpfer; von Wien aus Dr. Friedrich Uhl, den Redakteur des ‚Botschafter', und den jungen Heinrich Porges; den Regierungsrat Franz Müller aus Weimar, der sich durch mehrere interessante Schriften über Wagners Werke rühmlich hervorgetan; dazu den alten Freund August Röckel aus Frankfurt a. M., Alexander Ritter aus Würzburg nebst Gemahlin, Geheimrat Dr. Gille aus Jena, Kapellmeister Seifriz aus Löwenberg, Felix Draeseke, Joachim Raff, Leopold Damrosch, C. F. Weitzmann, Eduard Lassen, den jungen begabten Tonkünstler Adolf Jensen aus Königsberg, einen Schüler des braven Louis Köhler, der mit ihm gemeinschaftlich die Reise nach der Isarstadt unternommen usw. usw. Beide Letztgenannten trafen bereits am Sonnabend, den 13., in München ein, gerade wie Richard Pohl. ‚Leider war', so erzählt letzterer, ‚die erste Aufführung schon vorüber! Mit dieser Nachricht empfing uns zu unserm Erstaunen Hans von Bülow. Die Generalprobe im Kostüm, bei beleuchtetem Hause, in Anwesenheit mehrerer hundert Eingeladenen war in der Tat als erste Aufführung zu betrachten. Sie soll in allen Teilen so musterhaft gewesen sein, dass wir alle mit verzeihlichem Neid den Bericht jener Glücklichen anhörten, welche ihr Stern am 11. Mai bereits hierhergeführt.' Zu anregendem und mannigfachem Verkehr bot sich hinreichende Gelegenheit. ‚Am Vormittag war der Sammelpunkt bei Bülow, am Nachmittag in Wagners reizender Villa.' Den Brennpunkt dieses Verkehrs bildete natur-



gemäss das eigene gastliche Haus des Künstlers, der auch in München die (bereits in Paris eingeführte) Sitte, seine Freunde an einem bestimmten Tage der Woche um sich zu sammeln, mit der ihm eigenen Freude am geselligen Umgang mit Gleichgesinnten fortsetzte." Man hoffte auf Frau Schnorrs Genesung und die Freunde harrten aus, doch waren verschiedene schon abgereist, deren Verpflichtungen die Ausdehnung ihres Urlaubs unmöglich machten. In den brieflichen Mitteilungen an seine Frau hat Adolf Jensen uns nun Folgendes hinterlassen: „Abends, wo wir alle, Wagner mit, in den ‚Vier Jahreszeiten' waren, sagte er in seiner freundlichen bezaubernden Weise: Kinder, Ihr müsst Euch einbilden, alle krank geworden zu sein, wir gründen hier ein grossartiges Hospital; Ihr müsst hier bleiben, Ihr werdet mich doch nicht verlassen; den Arzt haben wir hier zur Stelle, der Euch beurlaubt, und darauf zum Redakteur Gasperini gewendet, der gleichzeitig Arzt ist und ihn in seinem Nervenfieber in Paris ausgezeichnet behandelt hat: Monsieur le médecin, il faut que Vous donniez des certificats de maladie." Auch wurde an diesem Abende für den folgenden Tag eine gemeinsame Photographie verabredet, die auch wirklich als grosses Gruppenbild „Richard Wagner und seine Freunde" am Vormittag des 17. Mai beim Hofphotographen J. Albert zur Ausführung gelangte. Inmitten des Bildes hat der Meister mit Dr. Gille und Franz Müller an einem Tische Platz genommen; zu seiner Rechten sitzt Röckel; zu seinen Füssen ist sein treuer Hund Pohl gelagert, dessen Namensgleichheit mit dem geistvollen literarischen Vorkämpfer Wagners zu mancherlei Scherzen Veranlassung gab; im Hintergrunde und zu beiden Seiten gruppieren sich Gasperini, Bülow, Jensen, Draeseke, Ritter, Uhl, Richard Pohl, Damrosch, Porges und die beiden Ungarn H. v. Rosti und Michael Moszonyi. Dagegen vermisst man auf diesem, in seiner Art geschichtlich bedeutenden Bilde nicht blos die bereits als abgereist Erwähnten, Klindworth, Lassen, Köhler usw., sondern auch noch so manchen Anderen, z. B. Peter Cornelius." Die erste öffentliche Aufführung des Wunderwerkes fand endlich am 10. Juni statt.

Die Fortsetzung der Kruseschen Arbeit illustrieren wir diesmal mit dem Porträt des seinerzeit ausserordentlich beliebten englischen Opernkomponisten Michael William Balfe nach einem alten Stich von Auguste Hüssener.

Dem Artikel von Ernst Decsey fügen wir ein seltenes Bild des berühmten Theoretikers Simon Sechter bei.

Aus Anlass des 70. Geburtstages des sympathischen Braunschweiger Tonsetzers Professor Dr. Hans Sommer, des Schöpfers so manchen feinempfundenen Liedes und Komponisten der erfolgreichen Opern „Der Nachtwächter", „Loreley", „Saint Foix", „Der Meermann", „Münchhausen", „Rübezahl und der Sackpfeifer von Neisse", „Riquet mit dem Schopf", bringen wir sein Porträt.

Ihren 50. Geburtstag begehen in diesen Tagen zwei Männer, deren Bilder die beiden nächsten Blätter aufweisen: Professor Dr. Eusebius Mandyczewski, der stets hilfsbereite Archivar der „Gesellschaft der Musikfreunde" in Wien und verdienstvolle Schubertforscher (geb. 18. August zu Czernowitz), und der hervorragende Bassbariton und Bachsänger par excellence Professor Johannes Messchaert (geb. 22. August zu Hoorn in Holland).

Als Musikbeilage bringen wir die Einlage (im 3. Akt nach No. 13), die Otto Nicolai für seine „Lustigen Weiber" schrieb: Rezitativ und Arie Fenton's, und die hiermit ihre erste Veröffentlichung erfährt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107 I.

Friedrich Uhl — H. v. Rostl — A. de Gasperini — Hans von Bülow — Adolf Jensen — Felix Draeseke — Leopold Damrosch — Michael Moszonyi

Richard Pohl — August Röckel — Richard Wagner — Dr. Gille — Franz Müller — Alexander Ritter — Heinrich Porges



VI. 22

RICHARD WAGNER UND SEINE FREUNDE

17. Mai 1865



MICHAEL WILLIAM BALFE



VI. 22



SIMON SECHTER



VI. 22



Louis Held, Weimar, phot.



VI. 22

HANS SOMMER
* 20. Juli 1837



Charles Scolik, Wien, phot.



VI. 22

EUSEBIUS MANDYCZEWSKJ
✶ 18. August 1857



Becker & Maass, Berlin, phot.



VI. 22

JOHANNES MESSCHAERT
* 22. August 1857



Rezitativ und Arie des Fenton

Einlage zu „Die lustigen Weiber von Windsor“

von

OTTO NICOLAI

Zum ersten Male veröffentlicht

Musikbeilage zu der Abhandlung:
„Falstaff“ und „Die lustigen
Weiber“ in vier Jahrhunderten
von **Georg Richard Kruse**


Andante
Fenton Rec.
Der heissersehnte Au-gen-blick, er naht sich nun. Noch säumt der
Mond, die stil-le Wie-se zu be-strah-len, auf der sich heut der El-fen fro-her
a tempo
Chor ver-sam-meln wird zum Scherz und muntern Spiel.
Moderato
Dort lachst du mir ent-
ge-gen mit deinem Zau - ber-blick; des Priesters heil'-ger Se - gen bringt Won-ne mir und
Glück. Was Reich-tum dir auch spen-det, Ver-gnü-gen, Lust und Scherz, nach mir al-lein sich

col. — Larghetto — 4

wendet dein lie - be - seh-nend Herz.

f *pp* 4

Es ist ___ die Lie - be ja all, was ich zu bie-ten

rall.

string.

weiss, es ist ___ die Lie-be der treuen Her-zen schön-ster Preis. Die an - dern bieten Gold und

string.

Tempo I — *rall.*

Zier, was a - ber bie-tet Fenton dir? ___ Nur seine Lie - be, nur seine Lie - -

be. Ja, meine Lie-be gibt mir zur küh - nen Tat den

(*mf*)



Druckerei G. m. b. H. Charlottenburg



DIE MUSIK
Die Kunst wächst auf eim Reis:
Heisst Übung, Müh' und Fleiss.
Hans Sachs
Kunst üben kann nur der Erkorene,
Kunst lieben jeder Erdgeborene.
Anastasius Grün
VI. JAHR 1906/1907 HEFT 23
Erstes Septemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



JEAN FRANÇOIS LESUEUR

DER LEHRER VON HECTOR BERLIOZ

von Adolphe Boschot-Paris

Der vorliegende Aufsatz ist die teilweise Wiedergabe eines Kapitels aus Adolphe Boschot's jüngst erschienenem ersten Band seiner Berlioz-Monographie, der den Titel führt: „La Jeunesse d'un Romantique. Hector Berlioz 1803—1831", Paris, Librairie Plon.[1])

Der Autor hegt die gegründete Überzeugung, dass seine Arbeit, die Frucht langjähriger mühsamster Forschungen, durch ihre überraschende Fülle neuen Materials und ihre ausserordentlich grosse Zahl bisher unveröffentlichter Dokumente das gründlichste und zuverlässigste Werk über Berlioz sei.

Adolphe Boschot, in Fontenay sous Bois 1871 geboren, ist als Romancier und Lyriker in Frankreich sehr geschätzt. Sein dichterisches Schaffen wurde vor Jahren schon von Faguet in der „Revue bleue" gewürdigt. In den Jahren 1897—1901 veröffentlichte der Dichter in der „Revue de Paris" Essays über die Poetik, die zu einer interessanten Polemik mit Sully Prudhomme führten. Boschot ist Mitglied der „École française", der neuen Dichtergruppe, die im Gegensatz zu den Richtungen der letzten Jahrzehnte nicht nur das Abnorme schildern, sondern das Leben in seiner Gesamtheit gestalten, vor allem aber die französische Literatur dezentralisieren will. Vor einigen Jahren veröffentlichte die Schule, der u. a. auch Normandy, Poinsot, Cubéiler de Beynac angehören, einen Sammelband von Schöpfungen ihrer Mitglieder unter dem Titel „La foi nouvelle", Paris, Fasquelle.

Es wird interessieren, zu hören, dass Boschot der Begründer der Pariser Mozart-Gesellschaft ist. S. H.

Nur wenige Lehrer übten auf einen genialen Schüler einen so tiefen, nachhaltigen Einfluss aus wie der Ritter Lesueur auf Hector Berlioz. Und wenige Lehrer nur wurden durch den Erfolg ihres Schülers so vollständig verdunkelt. Spielt man jemals die Kompositionen Lesueur's? Hat man Lesueur's Partituren, die noch Manuskript sind, veröffentlicht? Und welcher Forscher wagt sich an die in Archiven und Privatsammlungen vorhandenen zahllosen theoretischen Schriften Lesueurs, in denen er, noch vor 1789, Gedanken niederlegt, die Berlioz' Programmusik und den symphonischen Dichtungen Liszts entsprechen; die dunkel Wagners Musikdrama und sein Leitmotiv ahnen lassen?

[1]) Einzige berechtigte Übersetzung von Sala Herszlikiewicz.

Der leutselige greise Lesueur, der sich als Musiker unter Ludwig XVI., während der Schreckensherrschaft und unter Napoleon einer grossen Beliebtheit erfreut hatte, war um das Jahr 1824 ein wenig verlassen. Das Publikum, die Theaterdirektoren, die brausenden Erfolge gingen an ihm vorüber. Wenn ihn aber junge Künstler aufsuchten, empfing sie der Greis mit Vergnügen, und was wohl seltener ist, er interessierte sich eifrig für ihre Studien und Versuche.

Er wurde um das Jahr 1760 — also zur Zeit der Herrschaft von Madame Pompadour — als Sohn picardischer Bauern geboren. Um die Musik zu erlernen, wurde er auf eine jener zahlreichen Chorsingschulen gebracht, in denen man von der Musik nicht viel verstand. Jeden Vormittag wiederholten die Chorschüler unter der Leitung eines Priesters die Messgesänge; am Nachmittag unterrichtete sie ein anderer Priester im Lateinischen. Von Kontrapunkt, Kompositionslehre usw. kein Wort. Nach acht- oder zehnjähriger Dauer solcher täglichen Übungen konnten die Jünglinge das Amt eines Kirchensängers oder Organisten versehen — oder auch in ein geistliches Seminar eintreten und sich dem Priesterstand widmen. Lesueur, der während des Stimmwechsels seine Stimme verloren hatte, begann also seine geistlichen Studien. Er trug schon die Tonsur und die Priesterkleidung, als er seine Irrfahrten von Chorschule zu Chorschule, von Dijon nach Mans, von da nach Tours begann. Endlich bewilligte ihm in Paris ein Sachverständigenkollegium, das aus Grétry, Gossec und Philidor bestand, die Kapellmeisterstelle an der „Chapelle des Saints-Innocents", die er auch durch Bewerbung um einen ausgeschriebenen Preis angestrebt hatte (1783).

Zu jener Zeit war auf Grund königlichen Erlasses die Oper an den grossen Kirchenfesten und in der Karwoche geschlossen. Philidor der Ältere konnte daraus den Nutzen ziehen, seine „Geistlichen Konzerte" zu veranstalten. In einem solchen Konzert errang Lesueur einen grossen Erfolg mit der Komposition einer überaus dramatischen Ode J.-B. Rousseau's. Sofort erhielt er von einem Dichter, genauer einem Ministerialbeamten, der Libretti schrieb, den Antrag, die Musik zu einem „Telemach" zu liefern. Dieser „Telemach", den unser Schreiber-Poet schon Sacchini angeboten hatte, war eine lyrische Tragödie, der sich eine Musik im Geiste Glucks anschmiegen sollte. Und Lesueur schrieb die Musik zum „Telemach".

Kurze Zeit darauf wurde er durch einen Sieg in einer Preisbewerbung oder, wie andere behaupten, durch die mächtige Fürsprache kirchlicher Würdenträger zum Kapellmeister von „Notre-Dame" ernannt. Er war damals kaum 25 Jahre alt (1786).

Nun konnte er endlich seine ungeduldig gehegten Pläne verwirklichen. Hundert Musiker und Sänger wurden im Chore von „Notre-Dame" ver-

einigt (1786—87). Marie-Antoinette, die Gluck begünstigt hatte, kam selbst, Lesueur's Musik zu hören: Oratorien (oder vielmehr lyrische Tragödien mit lateinischem kirchlichen Text), die während des Messamtes aufgeführt wurden und denen, wie im Theater, oft eine „Ouvertüre" vorausging. Zu Mariä Himmelfahrt und zu Weihnachten, zu Ostern und Pfingsten wurden sie aufgeführt; für jedes Fest ein besonderes Oratorium. Manchmal begann ein Oratorium bei der Morgenmesse und wurde bei der Nachmittagsmesse fortgesetzt; manches dauerte mehrere Tage, wie z. B. das Osteroratorium, ein musikalisch-dramatisches Gemälde der ganzen Passion, des „Mysteriums" — von der Kreuzigung bis zur Auferstehung.

Diese Neuerungen, die man in der Kirchenmusik wohl kaum erwartete, konnten natürlich nicht durchgesetzt werden, ohne dass Ströme von Tinte flossen. Wie seinerzeit bei Gluck wurde eine wahre Sintflut von Broschüren, Schmähschriften, Erklärungen und Briefen entfesselt. Konnten denn auch die Unternehmer der „Geistlichen Konzerte" diese Musikfeste gerne sehen, die mit ihnen gerade an den Tagen ihrer Aufführungen konkurrierten? Trotzdem selbst die Königin den Veranstaltungen beiwohnte, hiess es, dass „Lesueur, dieser grüne Chormeister, die Kathedrale in eine Lumpenoper verwandle".

Einige Broschüren stammten von Lesueur selbst; in einer von ihnen erklärt der zukünftige Lehrer Berlioz' klar und deutlich sein musikalisches System: in seiner „Darstellung einer einheitlichen, imitativen, jeder Feierlichkeit besonders angepassten Musik, in der der Verfasser alle Anweisungen gibt, um sie möglichst poetisch, malerisch, ausdrucksvoll zu gestalten . . . Der Autor gibt auch den Plan zu einer Festmusik für — — —". Der vollständige Titel ist noch um vieles länger. Genau betrachtet bestand die „Darstellung" aus drei Broschüren, von denen jede allgemeine Grundsätze samt einer Analyse — einer Erläuterung, einem Programm seiner drei Oratorienmessen zu Weihnachten, Ostern und Pfingsten — enthielt. Zu jedem Feste erschien die passende Broschüre. Das Format, die Lettern, das Papier (nicht zum wenigsten die Anordnung) bewiesen, dass der kühne Musiker den geschickten Weg gefunden hatte, seiner theoretisch-praktischen „Darstellung" dank ihrer dreifachen „Aktualität" Geltung zu schaffen.

Für ihn muss jede Musik „einheitlich, imitativ, eigentümlich sein, muss Malerei, Poesie und Ausdrucksfähigkeit in sich vereinigen"; schliesslich gibt der Autor noch den „Plan" der Musik, die der Zuhörer vernehmen soll: da haben wir „Programmusik".

Die Neuerungen des jungen Kapellmeisters von „Notre-Dame" erregten geradezu Skandal. Von Überanstrengung erschöpft, ermattet durch das rasche Komponieren, die Reinschriften, die Proben und die Festlichkeiten,

die er mit seinem grossen Orchester veranstaltete, beschloss Lesueur, nach England zu gehen, um dort ein wenig Geld zu verdienen. Er bat das Kapitel um Urlaub und — bekam seinen endgültigen Abschied. Er sah sich ohne Hilfe. Da nahm ein Stiftsherr, der reiche Verwalter aller zum Stift gehörigen Waldungen der Herrschaft Sucy bei Paris, den unglückseligen Musiker in seinem Landhaus in Champigny-sur-Marne auf.

Mit ausserordentlicher Arbeitskraft komponierte er dort die Musik zu dem Drama „Die Höhle oder Die Reue". Die Überlieferung erzählt, dass einmal Lesueur, als zu später Nachtstunde seine Kerze verlosch, eine Menge Reisig in den Kamin warf und auf den Fussboden so nahe den Flammen, dass seine Haare von der Glut angesengt wurden, einen Chor für „Die Höhle" schrieb.

Im Jahre 1793 gab man im Théâtre Feydeau „Die Höhle". Damals konnte eine Künstlerrivalität zur Guillotine führen, und Lesueur's Feinde nannten ihn „Monsieur l'abbé". Aber, welche wunderbare Festspiele, welche Massenchöre! Ein Volk singt die Hymne an den Ewigen. Am Vortag eines Feiertages werden Musiker aufgefordert, das Volk zur Hymne vorzubereiten. Sarette wird, weil er sich weigert, den Dienst zu tun, von einem Gendarmen, der sein Bett in dem ehelichen Gemach des Bürgers und der Bürgerin Sarette aufstellen lässt, bewacht. Andere, wie z. B. Méhul oder Gossec, lassen es als wahre Republikaner, als „Patrioten" nicht bis zum Gendarmen kommen. Beim Herannahen der Feste werden jeden Abend die Musiker, Professoren des „Nationalen Musikinstituts", in das Institut Rue Saint-Joseph, berufen, und zur bestimmten Stunde nimmt jeder seine Geige, und die Lehrer verteilen sich in die Altstadt, der eine geht zu den „Halles", ein anderer auf die „Boulevards", ein dritter zur „Place de la Révolution" (heute „Place de la Concorde"), wo neben der Statue der „Freiheit" die Guillotine von ihrer langen, für das Menschengeschlecht so segensreichen Arbeit, feiert. Und als neue „Tyrtäen" lehren die Professoren des „Nationalen Musikinstituts" von der Höhe eines Tisches, eines Sessels oder Prellsteins die Chöre der Staatsreligion, die das „Komitee des öffentlichen Wohles" den Bürgern offenbarte. Unzählige Stimmen antworten den Geigentönen der neuen Tyrtäen, und am Festtag dröhnt Kanonendonner zu den Tönen der Bürgerhymnen.

Während der Schreckensherrschaft schrieb Lesueur „Paul et Virginie oder Der Triumph der Tugend". Diese Oper begann mit einer Hymne an die Sonne und schloss mit einem Sturm. Die Zeitgenossen bewunderten die wuchtige Kraft seiner Schilderung und die Vollkommenheit seiner Tonmalerei. Durch den Erfolg ermutigt, holte er seinen alten „Telemach" hervor und gab ihm den Titel: „Telemach auf der Insel der Kalypso oder Der Triumph der Weisheit, lyrische Tragödie in drei Akten".

Berlioz schrieb später über die Tragödie seines Lehrers, dass Kalypso's Arie „Zu meinen Füssen will ich sterbend sehn Eucharis" von einem selten schönen dramatischen Schwunge durchflutet sei.

Leider konnte der wunderliche Lesueur nicht der Versuchung widerstehen, seine angebliche Gelehrsamkeit auszukramen. Ein Vorwort machte den Zuhörer aufmerksam, dass sich der Autor bestrebt habe, im Orchester, mehr noch im Gesang, die Eigentümlichkeiten der griechischen Tonarten auszubeuten. Die Ouvertüre sei in „hypodorischer Tonart im spondäischen Rhythmus unter Beachtung der mesoidischen Melodie geschrieben, das Andantino in äolischer Tonart mit systallischer Melodie"!

Aber was finden wir dort an Musik? . . .

Am 1. Weinmonat des Jahres IX wurde Lesueur mit der Veranstaltung einer musikalischen Begrüssungsfeier für das neunte Jahr der neuen Zeitrechnung betraut. Die Feier fand im „Temple de Mars", d. h. in der „Chapelle des Invalides" statt. Ungefähr dreissig Jahre später wird Hector Berlioz dort das „Tuba mirum" von fünf Orchestern erdröhnen lassen. Vor Lesueur hatte Méhul am 15. des Erntemonates des Jahres VIII drei Orchester verwendet. Lesueur braucht vier, und unter Berlioz werden fünf erbrausen.

Für das Jahr X erwartete Lesueur die Aufführung eines seiner Werke, der „Barden" oder von „Adams Tod", die im Archiv des „Théâtre de la République et des Arts", der heutigen „Oper", schlummerten. Lesueur war damals Inspektor des „Nationalen Musikinstitutes" (des Konservatoriums). Durch das ewige Warten gereizt, misstrauisch und eigensinnig gemacht, verwirrte und verdarb er alles. Und wieder entfesselte sich eine heftige Polemik. Er veröffentlichte unter einem sehr langen Titel einen „Brief an die Autoritäten" (Nebelmonat des Jahres X) und schickte ein Exemplar mit folgendem Begleitschreiben an Napoleon Bonaparte, der damals Erster Konsul war:

Grösster aller Menschen!

Gestattest Du mir, Dir einige Minuten zu rauben, die Du zum Heile der Menschheit verwendest? Ich werde mich nicht vor dir erniedrigen, nicht mein Ehr- und Unabhängigkeitsgefühl in verlogene Höflingskunst verwandeln. Lass Dir die Forderungen vorlesen, die die Kunst des Orpheus und der Grazien Dir durch meine schwache Stimme verkünden lässt. Terpander und Timotheus stellten sie vor Alexander. Der Held hörte mit Interesse zu. Er liess ihnen Gerechtigkeit werden.

Du bist sie mir schuldig — ich erwarte sie von Dir!

Heil und Gruss! Lesueur

Chaptal, der Minister des Innern, dem das Unterrichtsministerium unterstand, wurde von den Beamten irregeführt. Lesueur klagte sie in einer Flugschrift an. Chaptal verwies ihn scharf. Lesueur verliess das Konservatorium und forderte seine beiden Partituren zurück. Mit allen

verfeindet, ohne Geld, als Künstler unterlegen, verfiel Lesueur im besten Mannesalter (ungefähr 40 Jahre alt) der heftigsten Verzweiflung. Eines Tages erblickte ihn Fétis; Fétis war damals noch ganz jung, aber nie vergass er dieses verzweifelte Antlitz.

Trotz seines Jammers blieb Lesueur nicht untätig. Er schrieb immer noch oder liess seine Freunde schreiben. Ein mehr als zweihundertseitiges „Memorandum" wurde gedruckt von dem „Bürger C.-P. Ducancel, dem Freunde und betrauten Verteidiger Lesueur's", unterzeichnet und von Lesueur selbst gegengezeichnet. Das tendenziöse „Memorandum" enthielt Lesueur's Lebensbeschreibung, ein „historisches Leben". — So wird einige dreissig Jahre später Berlioz im „Balcon de l'Opéra" seine Verteidigung und seinen Lebenslauf von seinem treuen d'Ortigue aufzeichnen lassen. — Das „Memorandum" enthielt auch einen heftigen Ausfall gegen Sarette, den „perfiden Ankläger", eine Rechtfertigung Lesueur's, und dies alles unter dem Motto: „Dat veniam corvis, vexat censura columbas". Hier der Schluss:

„Lesueur verjagt!!... O unauslöschliche Schmach meines Vaterlandes!!!... Ströme von Bitternis zerreissen mein Herz!!!... Die Feder entfällt meinen Fingern... Ich habe nur noch die Kraft, Gerechtigkeit zu verlangen... Gerechtigkeit, schleunigste Gerechtigkeit!!" Weinmonat des Jahres XI.

Ein Jahr zog vorüber. Lesueur wurde zum Kapellmeister der Tuilerien-Kapelle, die bald kaiserliche Kapelle wurde, ernannt. Und im Juli 1804 errang seine lyrische Tragödie „Ossian oder Die Barden" einen glänzenden Erfolg. Der Kaiser liess den Autor holen, und während der ganze Saal Beifall klatschte, blieb Lesueur längere Zeit neben der Kaiserin im Vordergrund der Loge. Der Kaiser, der niemals gut Französisch sprach, sagte zu ihm: „Vos deux premiers actes sont beaux, mais le troisième est inaccessible." Am nächsten Morgen brachte ein General dem Musiker eine goldene Tabaksdose mit der Inschrift: „Der Kaiser der Franzosen dem Autor der Barden." In der Dose lagen das Kreuz der Ehrenlegion und 6000 Frcs. in Banknoten. — Noch mehr: die „Barden" hatten sogar die Ehre, parodiert zu werden; und obwohl Lesueur ziemlich schlau war, kann man annehmen, dass nicht er der Verfasser dieser Parodieen war. Der Titel der einen war: „Ossian der Jüngere oder die Maultrommeln".[1]) In Wirklichkeit wies Lesueur's Werk viele pathetische Züge auf.

Kurze Zeit nach diesem Erfolg schloss Lesueur einen wohlberechneten Ehebund. Er streifte damals die Fünfzig.

Von nun an verging das Leben Lesueur's, der inzwischen „kaiserlicher

[1]) Der Titel der anderen ist ein Wortspiel, das sich deutsch nicht wiedergeben lässt. Anmerkung der Übersetzerin.

Kapellmeister" geworden war, ohne aufregende Zwischenfälle. Er schrieb Motetten, Psalmen, Kantaten, biblische Dichtungen; so „Deborah", die Napoleon's Gefallen erregte, und ihrem Autor eine Pension eintrug; dann komponierte er einen „Triumph des Trajan" in drei Akten, der mehr als hundertmal gespielt wurde, da er einen Gnadenakt Napoleon's zum Vorwurf hatte. Kein einziges Stück wurde damals mit ähnlicher Pracht aufgeführt; zum erstenmal erschien eine imposante Kavallerie auf der Bühne.

„Adams Tod", die alte Oper Lesueur's, wartete noch immer in den Archiven. Im Jahre 1809 gelangte sie endlich zur Aufführung. Es war wieder ein ungemein ernstes Werk. Wieder zeigten die Orchesterpartieen der Patriarchenchöre einen grossen Aufwand von Gelehrsamkeit; der gute Lesueur hatte das Orchester mit dem Alleraltertümlichsten seines Wissensschatzes ausgestattet. War denn nicht auch die Handlung vorsintflutlich? Alle diese Feierlichkeiten und Archaismen gefielen einige Abende... Es war Lesueur's letzte Aufführung.

Dann lebte er in stiller Zurückgezogenheit. Er komponierte, betrieb seine Forscherstudien über die Musik der Alten und beschäftigte sich mit der Leitung der Tuilerienkapelle, in der er seine Kirchenkompositionen spielen liess. Dort liess er auch die Chöre zu seinem „Alexander in Babylon" ertönen, der niemals aufgeführt wurde. Die Chöre des „Alexander" bekamen für die Kapelle einen lateinischen Text und reihten sich so zwanglos den „imitativen" Motetten und dramatischen Psalmen an, die sich in Lesueur's Messen finden: in Wirklichkeit Chören aus lyrischen Tragödien, von denen einige sogar als revolutionäre Hymnen gedient hatten.

Die Restauration war dem Tyrtäus von 1793, dem Günstling des Usurpators, gnädig. Übrigens ward der neueingesetzte König bei seinem Einzug in „Notre-Dame" von den Chören des „Alexander in Babylon" begrüsst, die zu diesem Anlass in ein „Dominus Deus liberavit nos" umgewandelt wurden. — Lesueur bezog von der königlichen Kapelle 6000 Frcs. Ausserdem war er Professor des Konservatoriums und Mitglied des „Instituts".

Im März des Jahres 1828, als die Symphonieen Beethovens den Parisern durch die „Société des Concerts" offenbart wurden, befreite sich Berlioz von seinem Lehrer. Der junge Romantiker ringt, von dem Eindruck Shakespeare's und der Kunst der irischen Tragödin Hariett Smithson „zerschmettert", einer neuen Kunst entgegen. Im Jahre 1837 verschied, vom Ruhm verlassen, als Musiker inmitten der Triumphe Webers, Rossini's und später Meyerbeers vergessen, der alte Meister, der ehemalige Abbé Lesueur, mit friedlich-frommem Todeslächeln.

So war Leben und Schaffen von Berlioz' Lehrer und Vorläufer, dessen Einfluss sich der junge Künstler willig und aus Wahlverwandtschaft ergab.



Doch alle seine musikalischen Schöpfungen, seine Erfolge und Niederlagen bedeuten wenig neben seinen literarischen oder theoretischen Werken.

Nur wenige Musiker haben so viel über ihre Kunst geschrieben. Schon als junger Mann rief er in seinem „Exposé" aus:

„Ist es denn wirklich etwas so Ausserordentliches, dass ein Musiker zwei Zeilen zu schreiben imstande ist, noch dazu, wenn es sich um Musik handelt? O Komponisten, wenn dem so wäre, welche Meinung hat man dann von uns?

‚Navita de ventis, de tauris narrat arator,
Enumerat miles vulnera, pastor oves',

und ein Musiker sollte nicht über Musik schreiben können?"

Lesueur schrieb während seines ganzen Lebens mit dem heldenmütigsten, naivsten Eifer. Was unter seinem Namen gedruckt erschien, verschwindet vor dem, was handschriftlich vorhanden ist, und dieses ist nichts im Vergleich zu dem, was in Verlust geriet. Für seine vor dem Jahre 1789 geschriebenen drei Oratorienmessen hatte er drei Broschüren drucken lassen, die zusammen das „Exposé" bilden. Für die „Barden" hatte er eine endlose historisch-theoretisch-kritisch-analytische, ganz besonders phantastische Vorrede geschrieben, in der er eine Menge Aufklärungen über die Herkunft der Troubadours gibt und Beweise erbringen will, dass Ossian selbst der Dichter seiner Gesänge sei. Nun weiss heute jeder, dass der Name Ossian das Pseudonym Macpherson's ist, dass „Ossian's" Gedichte nicht das Originalwerk eines schottischen Barden, sondern die Nachahmung, die Fälschung eines Schriftstellers aus dem 18. Jahrhundert sind.

Die Vorrede der „Barden" ist, wie beinahe alle Manuskripte Lesueur's, auf grossem, schönem, in der Mitte gebrochenem Papier im Format unserer grössten Orchesterpartiturseiten geschrieben. Auf jedem Blatt eine stattliche Anzahl von Zeilen und Buchstaben; gewöhnlich 50—60 Zeilen, von denen jede mindestens 100 Buchstaben zählt. Für Lesueur war ein Stoss von 40 solchen auf beiden Seiten beschriebenen Blättern nur ein „Entwurf". Einige zwanzig solcher gehefteten „Konzepte" bildeten ein „Paket", und Lesueur spricht vom 16. Paket. — Man rechne! Man wird finden, dass dieser unruhige Geist neben seinen Kompositionen noch mehr als 80 Bände Musiktheorie schrieb, 80 Bände, von denen jeder die Seitenzahl der „Madame Bovary" hat.

Dieser Vorrat, besser gesagt, diese „Summe" seiner musikgeschichtlichen, philosophischen und metaphysischen Ideen wurde noch nicht gedruckt und wird es wohl auch nie werden. Das Material, das ich benutzte und durchforschte,[1]) würde ungefähr 5—6 Bände füllen. Das ist ja gewiss nicht der ganze Lesueur, aber dank einem glücklichen Zufall handelt ein grosser Teil dieser Manuskripte gerade von jenen Theorieen, mit denen sich der alte Meister um 1824 beschäftigte — zu einer Zeit, da der Kontakt mit Berlioz am intimsten war.

Diese unveröffentlichten Manuskripte sind vorwiegend Artikel für ein „Lexikon der schönen Künste", das das „Institut" zusammenzustellen sich vorgenommen hatte. Die Artikel wurden in den Jahren 1822—1827 von Lesueur der gelehrten Körperschaft vorgelesen und von ihr gebilligt. Einige dreissig Jahre später, zwanzig Jahre nach dem Tode Lesueur's, bei der Ernennung Berlioz' zum Mitglied des „Institut", drückte sich das damalige „Institut" folgendermassen in der „Einleitung des Lexikons" aus:

„Die Akademie (von 1820) besass in ihrer Mitte grosse Künstler, hohe Intelligenzen, erleuchtete, einsichtsvolle Geister [hier folgt eine Aufzählung der Akademiemitglieder, darunter Lesueur] ... Sie stellten in den Dienst des Lexikons ihre [es folgt eine Aufzählung ihrer Vorzüge] ... Aber man benutzte ihre Arbeiten nicht."

So blieben die langen Artikel Lesueur's, die der biedere Mann mit so viel Gewissenhaftigkeit verfasst hatte, die die Frucht seines ganzen, ausschliesslich der Kunst und sogar der „Ideologie" geweihten Lebens waren, die die „Unsterblichen" von 1824 genehmigten, und deren Abschrift Lesueur's Witwe dem lebenslänglichen Sekretär der Akademie übergab, tote Buchstaben. Doch man kann wenigstens, wenn man diese Artikel durch andere handschriftliche Entwürfe ergänzt, wenn man die zahllosen Bemerkungen, mit denen Lesueur seine Partituren übersäte, beachtet, daraus erkennen, welche Kunsttheorie Lesueur seinem Schüler Berlioz vermittelte.

Es war die Tradition Glucks.

Lesueur gab sich nicht mit eigentlichem Musikunterricht ab; er wies seinen Schülern kaum den Weg zum Schönen, ja, nicht einmal zum korrekten Schreiben. Sobald ein Schüler die elementarsten Kenntnisse erworben hatte, war er entweder unfähig, jemals ein Künstler zu werden, oder er trug schon den Keim eines solchen in sich; dann sollte er nach und nach durch eigenes Tasten und Versuchen ohne Anlehnung an einen erfahrenen anderen Künstler seine Art und die ihr eigene Kunst entdecken.

„Das wesentlichste ist," schrieb Lesueur, „die Ideen, die man aus einem grossen Geiste schöpft, sich zu eigen zu machen ... Ein Künstler muss die Grundsätze seiner

[1]) Besonders die im Besitze Herrn Malherbe's befindlichen Manuskripte Lesueur's. Anm. d. Autors.

Meister „fühlen", nicht nur auswendiglernen ..., er muss die wählen, die seiner Art entsprechen und sie sich zu eigen machen! ... Seht ihr die eifrige Biene, wie sie summend über die blühenden Felder gaukelt? Seht doch, wie sie auf dieser, auf jener Blüte weilt ... Sie sammelt eine Beute, die ihr wohl zuerst nicht gehört, aber hat sie erst daraus ihren köstlichen Honig bereitet, hätten dann noch die Felder, auf denen sie den Blütenstaub fand, das Recht, ihren Besitz zu fordern?"

Lesueur zeigte Berlioz, dass sich die schönsten Blüten der Tonkunst unter dem Genie Glucks entfaltet hätten. Zart leitete er ihn zu diesen Gefilden der Seligen; dann aber liess er ihn dort allein — ganz allein mit dem unruhigen Drängen seiner Jugend und seines unerschlossenen Genies.

Welch von der Vorsehung gewollter Einfluss für den phantastischen, regellosen Berlioz, dem Arbeit, Traum, Begeisterung von den Launen eines Augenblickes abhingen! Er strebte nach der Kunst Glucks und fand einen Meister, der ihn ihr zwanglos zuführte.

Wem wäre nicht im zweiten Akte der „Iphigenie auf Tauris" von Gluck die Stelle aufgefallen, wo Orest nach einem Ausbruch der Verzweiflung in tiefste Ruhe sinkt. Er sagt, dass „sein Herz mit Frieden neu sich fülle". Schlagt die Partitur nach! Welch unheimlicher Schmerz in der Gesangspartie, welch dumpfe, stürmische, gehetzte Rhythmen in den finsteren Bratschen! Es ist, wie wenn sie die jagenden Pulsschläge Orests zählten; sie stöhnen immer den gleichen Ton, aber wie beredt, wie bedeutungsvoll ist dieser ewig gleiche „Ton" inmitten der Tonfülle der anderen harmonischen Teile! Die unheimlichen Bässe schlagen auch immer den gleichen Ton an, während die Geigen schwache Klagen anstimmen. Das sind Zuckungen eines gepressten Herzens, das sich in schwachen Schlägen des Schmerzes zu befreien sucht ... bis schliesslich mit dem Verschwinden Orests alles verklingt. — Gluck hatte vor der ersten Aufführung diese Stelle einem Freunde vorgespielt. Dieser bemerkte: „Wie ist es möglich, dass Orest bei den erregten Klängen, den qualvollen Vorstellungen, die das Orchester wachruft, sagen kann, dass ‚sein Herz mit Frieden neu sich fülle'?" „Er lügt", rief Gluck, „er hat seine Mutter getötet!"

Die Anhänger Berlioz' werden ihren Meister in diesen Zeilen zu erkennen glauben. Sie stammen aber von Lesueur. Lehrer und Schüler waren um das Jahr 1824 so sehr eins in ihrer absoluten Gluckverehrung, dass Berlioz später als Berichterstatter der „Débats" unbewusst Lesueur's Worte in die Feder fliessen, als er seine persönlichen Empfindungen bei dieser Stelle schildert. [1])

Lesueur hatte in seinem „Exposé" vor 1789 folgende Sätze geschrieben, die vollkommen die Programm-Musik, durch die Berlioz im nächsten Jahrhundert solche Triumphe errang, charakterisieren könnten:

„Die Musik kann durch ihren Zauber in gewissem Sinne alles malen, z. B. das tiefe Dunkel einer lautlosen Nacht, die helle Pracht eines heiteren Tages, das furchtbare Tosen des Sturmes und die ihm folgende Glück atmende Ruhe, die

[1]) Unveröffentlichte Manuskripte der Malherbe-Sammlung. Anmerk. d. Autors.

Schrecken eines unterirdischen Gefängnisses und die Kühle eines tiefen Waldes ... Zwanglos kann sie in ihren Melodieen die Bewegung, das Fortschreiten und selbst die Pausen des Vortrages aufnehmen, kann die Vorstellung aller Situationen wecken, ganz besonders aber gehört zu ihrem Bereich die Schilderung der tiefinnersten Gefühle des menschlichen Herzens ... sie hilft da, wo die Sprache versagt." ... „Die Töne werden unter Glucks Feder eine Kunst, die alles ausdrücken, alles sagen kann, selbst die zartesten Feinheiten, die alle anderen Sprachen nur stammelnd wiedergeben können. In fast allen seiner Meisterwerke fühlen wir das leiseste Zucken des menschlichen Herzens."

Lesueur zufolge, der sich an der Gluckschen Tradition gebildet hatte, würde alle Musik unverständlich bleiben, wenn nicht ein untergelegter Text, eine dramatische Handlung oder ein Bild, dessen Bedeutung durch einen gegebenen Titel erleichtert würde, den Sinn der musikalischen Darstellung genau bestimmte. Die sogenannte „absolute Musik", die Kammermusik, ist für Berlioz' Lehrer toter Buchstabe; in allen seinen Manuskripten, selbst in den Schriften, die ungefähr aus den dreissiger Jahren stammen, findet man kein einziges Mal die Namen Händel, Bach, Haydn und Mozart; und als nach dem Tode Beethovens dessen Schöpfungen über Frankreich erglänzen und dort die symphonische Musik offenbaren, wird wohl Lesueur von dieser Neuerung verletzt gewesen sein. Wie wäre es auch anders möglich? — Im Alter von siebzig Jahren kann ein Künstler weder etwas Neues begreifen lernen, noch sein ganzes Schaffen verwerfen.

So kann und soll die Musik nach Lesueur Situationen malen und Gefühle ausdrücken; doch ist es nötig, dass Worte (oder irgendein anderes Präzisierungsmittel) das vom Komponisten umrissene Gemälde erklären[1]). Aristoteles sagt es in seinen „Problemen" und Dionys von Halikarnass fordert dasselbe.

„Der Musiker [so behauptet der durch das Beispiel Glucks überzeugte Lesueur] kann nichts ohne die erste Hilfe des Dichters hervorbringen, die Musik vermag nur dann die Empfindsamkeit der Zuhörer in Schwingung zu setzen, wenn die Dichtung, die Dekoration oder die Mimik der Schauspieler seine Phantasie angeregt und ihm ein fest umrissenes Gebiet zugewiesen haben, auf dem er sich tummeln kann." „Der Dichter", schreibt Lesueur, „bringt den Gegenstand dem Geiste nah, Gluck bewirkt durch seine lebendige Tonmalerei, durch sein Orchester, dass wir z. B. das schwere, finstere Gewitter, das Orests Seele durchbraust, hören und fühlen."

Das also wäre die Ausdrucksmacht der Musik. Sie wird aber durch den geringsten „Widersinn" gestört. Eine bestimmte Person, eine bestimmte Situation verlangt auch eine ganz bestimmte und keine andere Musik. Und das wollen eben die Italiener, die „Virtuosensänger", die „Dilettanten", die dem „Schwan von Pesaro" lobsingen, nicht verstehen. „Auf die Worte gloire und victoire lassen sie eine würdige Persönlichkeit 30 Takte jener Triller singen, die das Volk in seiner derben Ausdrucksweise

---

[1]) Lesueur: Conseils. Anmerk. des Autors.

Gegurgel nennt.... Der Held wäre also nichts wie ein schmetternder Kanarienvogel!...“ Widersinn!

„Der ungeheuerlichste Widersinn ist der Mangel an Ausdruckskraft.“ Folgende Worte schrieb Lesueur um 1822:

„Eine im allgemeinen satztechnisch tadellose Musik kann zwar zu uns sprechen, ohne uns trotzdem etwas zu sagen ... So diese vielen alten Kontrapunkte vergangener Jahrhunderte, die trotz ihrer korrekten, aber so armen Harmonik der Seele gar nichts sagen wegen ihres Mangels an Ausdruckskraft und ihrer vollkommenen Unkenntnis der Tonmalerei ... Alle diese alte Kunst war vorwiegend handwerksmässig ... Und welche Armseligkeit, welche trockene Schulmeisterei! Diese alten Kontrapunktisten kannten vielleicht nicht einmal einen grossen Teil der landläufigen Akkorde. Ihre nach den verknöcherten Regeln der damaligen Zeit geschriebenen Kompositionen entsprangen dem vorgefassten Entschluss, nichtige, äusserliche Schwierigkeiten, wie z. B. in den Acrostichen, zu überwinden; diese kalte Berechnung verdiente kaum den Namen Musik. Und im Hinblick auf den alten Kontrapunkt das Genie unserer gegenwärtigen Meister ungerecht zu beurteilen, hiesse Gefahr laufen, sein eigenes Genie zu ersticken oder niemals welches besessen zu haben.“ [1]

Die bisher entwickelten Ideen fussen noch alle auf der Gluckschen Tradition. Ausdrucksfähigkeit der Musik — keine Musik ohne einen literarischen Text oder eine dramatische Handlung, die sie näher bestimmt, — vollkommene Verschmelzung der Musik mit ihrem nichtmusikalischen Element — Warnung vor jeder ungenauen musikalischen Ausdrucksweise, besonders vor ausdrucksloser Musik: darum Misstrauen gegen die angeblich kunstvollen Kontrapunkte, die aber in Wahrheit, weil zum Teil mechanisch, ausdruckslos sind. Alles dies, was in den Schriften unseres ideologischen Musikers unendlich weit ausgesponnen wird, finden wir bereits in Glucks Meisterschöpfungen.

Dies möge zur allgemeinen Charakterisierung von Berlioz' Lehrer genügen. Trotz einiger menschlichen Schwächen, von denen sich Lesueur oft befreite, kann man ihn eine grosse Seele, einen grossen Charakter nennen. Er war ein kühner Geist, ein Neuerer, der beinahe alles sich selbst verdankte, der vielen nutzlosen, falschen Wissenskram in sich aufnahm; ein Musiker, der wenig von Musik verstand, der aber ein angeborenes, sehr sicheres, sehr feines (beinahe geniales) Verständnis für den Ausdruck, für das Malerische und Dramatische in der Musik besass; ein Künstler, der sich durch eifrigstes Streben einen individuellen Stil geschaffen hatte, einen Stil, der aus der Mischung verschiedenster Arten hervorging, und in dem das rein Musikalische von malerischen oder literarischen Absichten regiert wurde;

[1] Berlioz war, wie man weiss, ein Feind der Fugen und scholastischen Formen; aber trotzdem hat er wie sein Lehrer Fugen geschrieben und sehr oft den „Fugato“-Stil oder mehr oder weniger freie „Imitationen“ gepflegt. Anmerk. des Autors.

ein Erfinder und zugleich Gelehrter, ein Mann der Ideen ... in gewissem Sinne: ein grosses, entgleistes Genie.

Die Vorsehung hatte diesen Lehrer für Berlioz gewollt! Ein wirkliches Genie wäre von weniger Nutzen gewesen. Das in sich abgeschlossene vollkommene Genie wäre entweder dem werdenden Genie des künftigen Berlioz fremd geblieben: dann hätte zwischen beiden vielleicht nicht der häufige unmittelbare Gedankenaustausch stattgefunden, wie ihn Lesueur's unsteter, unruhiger Wissendurst ermöglichte — oder es hätte auf den noch ungeklärten Schüler einen zu mächtigen Einfluss geübt: es hätte aus ihm vielleicht einen knechtischen, überflüssigen Nachahmer gemacht. Lesueur dagegen spornte gerade durch seine Wunderlichkeiten den Scharfsinn seines Schülers an und entrückte ihn gleichzeitig dadurch seiner Übermacht.

In Paris konnte (um 1824) ein Komponist, der seine eigene Art noch nicht entdeckt hatte, ein Nachahmer Cherubini's und seiner tadellosen, aber nüchternen Schreibweise werden; konnte Rossini's sangbaren, vulgären Melodieen, seinem „Gegurgel" (so nannte es Lesueur), seinem „esprit", seiner Kirmesheiterkeit (Rossini war damals noch weit entfernt von „Wilhelm Tell") nacheifern, oder er konnte sich Boieldieu und Auber mit ihrer niedlichen, zierlichen Eleganz, ihrem tändelnden Stil, ihrer sentimentalen Poesie, die so gut in die Opéra Comique passt, zum Muster nehmen.

Was von all dem konnte nachgeahmt und überliefert werden? Alle diese Komponisten waren, mit einer Ausnahme, Sklaven des Theatererfolges, hatten nur die notwendige technische Fähigkeit, ihre angeborenen Gaben auszunutzen, d. h. ihre bühnengewandte Geschmeidigkeit, die sie zu Erzeugern gangbarer Absatzartikel machte. Nur Cherubini konnte einem werdenden Musiker etwas geben. Doch nicht unserem späteren Romantiker. Cherubini's abstrakte Art, seine wissenschaftliche Strenge, sein Glaube an eine absolute Schönheit — nein, das konnte unserem noch unwissenden, aber nach grossen Schöpfungen dürstenden Feuerkopf nicht behagen.

Lesueur hatte ohne jede Schultradition schon in seiner Jugend grosse Kompositionen geschaffen, in der selbständigen Arbeit hatte er sich selbst gefunden, und trotz seines Alters schrieb er voll Feuer und Phantasie ergreifende, malerische Oratorien, in denen die Musik die dramatische Übersetzung der Worte war. Und welches Verständnis hatte er für Gluck! ... In der Tat, nur er konnte von 1824 bis 1826, bevor Weber, Shakespeare und Beethoven Berlioz „zerschmettert" und ihn zum Romantiker gemacht hatten, sein Lehrer sein: denn der Schüler erstrebte, was der Meister fast erreicht hätte. Sicherlich, Lesueur konnte seinen Jünger lieben wie einen geistigen Sohn, und einen reicher begabten Sohn. Der Ritter Lesueur war nur ein Mann des Gedankens, er ahnte aber in dem jungen Berlioz den genialen Mann der Tat.



Kunst. — Kunst ist vermenschlichte Natur.

Die Musik. — Der Musik gebührt die erste Stelle unter den Künsten, weil sie das, was sie geben will, am realistischsten zum Ausdruck bringt: nämlich durch Bewegung.

Die Wirkung der Musik. — Die Musik ist diejenige Kunst, die unter allen Künsten am sinnlichsten und auf das Gefühl am unmittelbarsten einwirkt. Man kann sagen: sie wirkt auf die Nerven am intensivsten, weil sie auf die Materie, z. B. auf die Luft, den stärksten Reiz ausübt. Auch ist sie als ein Werden — alle anderen Künste bedeuten ihr gegenüber ein Sein — dem Leben am ähnlichsten; sie bedarf als Voraussetzung nur des Selbstbewusstseins. Hierin liegt der Grund ihrer Wirkung auf jedermann und ihrer mannigfachen Verwendung.

Religiöse Kunst. — Alle religiöse Kunst: in Bildern, Worten, vor allem aber die in Tönen, ist, wenn sie echt ist, des Hochschätzens und der Liebe wert, denn sie wendet sich unter einer dunklen Hülle an die reinste Natur.

Bach. — Da, wo Bach gross ist, ist er der Grösste.

Bach als Ton-Maler. — Wie Bach durch wunderbare Intuition die Harmonie emanzipiert, das beweisen trefflich zwei Stellen des Chorales „Christus, der uns selig macht“, aus der Johannispassion. „Christus der uns selig macht, kein Bös's hat begangen“. Die Einfalt in der Harmonisierung von „kein Bös's“ ist nicht mehr zu übertreffen. Wer hat seit diesem Heiligen unter den Musikern noch einmal so gefühlt! Und

---

[1]) Aus der Aphorismen-Sammlung „Aus vorletzten und letzten Gründen“ (Manuskript).

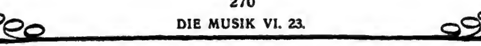
nun die Charakterisierung des Ungeheuerlichen, das in der Gefangennahme des Heilandes als eines Diebes liegt. Da erstarrt das Herz im Leibe, und das Weh verwandelt sich in eine Grimasse, die mehr zum Lachen neigt als zum Weinen. Der Heiland ein Dieb! Wär' da nicht Weinen eine Sünde? Die Akkordverbindung auf „ein Dieb" greint. Analoge Fälle findet man nur noch bei den innigen altdeutschen Bilderschnitzern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts.

Zum Wesen der Musik. — Die Musik ist die menschlichste Kunst. Ihr einziger natürlicher Zweck ist die Darstellung der menschlichen Gefühle angesichts der Gegenstände und Vorgänge in der Natur.

Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts. — Das 19. Jahrhundert war ein unmusikalisches Jahrhundert. Das 17. Jahrhundert hat Bach erzeugt; das 18. Jahrhundert hat Mozart erzeugt; das 19. Jahrhundert steht im Zeichen zweier Ringenden: im Zeichen Beethovens und Wagners. Ringende sind aber immer nur Vorbereiter; Ringende sind nicht glücklich genug, um Vollkommenes zustande zu bringen; an der Kunst der Ringenden bleibt immer etwas Friedloses hängen. Beethoven und Wagner sind die Verkünder des kommenden Mozart.

Vom Schaffen der Ringenden und Vollender. — Die Ringenden dienen der Menschheit, die Vollender aber schenken immer. Die Vollender sind auch mehr Gelegenheitskünstler als die Ringenden. Die Ringenden verachten jede Gelegenheitskunst: was haben sie mit den Menschen zu tun! Sie blicken fest zur Höhe, und verscheuchen alles, was sie ablenken könnte. Die Vollender hingegen können machen, was sie wollen, sie machen es gut. Sie können garnicht anders als auf Höhen wandeln. Sie fürchten auch niemals das Niedere: sie berühren es, und es wird rein.

Die Bedeutung der Ersten und Letzten für den Fortschritt in der Kunst. — Es ist mit dem Fortschritt in der Kunst wie mit dem Fortschritt in der Erkenntnis. Der Letzte in der Kunst kehrt, wie der Typ des Weisen, immer wieder, und zwischen dem einen Vollender und dem andern Vollender sind die Ringenden. Die Ringenden bedeuten die Windungen der Spirale, die den Fortschritt der Kunst darstellt, die Vollender: die Peripherie des idealen Kreises, auf dem die Spirale aufwärts steigt. Die Letzten in der Kunst stellen „die Kunst" dar, die Ersten:



nur einzelne Etappen der Kunst. Die Letzten sind immer „die Wahrheit", die Ersten: „Wahrheiten".

Beethoven und Bach. — Beethoven rennt in Nacht und Sturm durch die Strassen Wiens, um sich sein Credo abzuringen. Bach aber sitzt wie „Hyronymus im Gehäus" und schafft in Seligkeit. Das ist der Unterschied zwischen einem Ersten und Letzten in der Kunst. Jener ist ein Mensch, dieser ein Heiliger.

Die Ringenden und die Vollender in ihrer Beziehung zur Menschheit. — Die Ringenden in der Kunst geht nur die Menschheit an, die Vollender hingegen die Menschen: die gegenwärtige Menschheit. Darum gehört auch jenen der Dank der Menschheit, diesen aber mehr der Dank ihrer Zeit. Wenn dieses nicht immer der Fall ist, so liegt es an der Bescheidenheit der Letzten. Die Vollender sind immer die Bescheidenen, die Dankbaren. Jene fühlen, dass sie auf ihren Willen sich weniger zugute tun dürfen als diese.

Zarathustra über die Ersten. — Jetzt erst, da ich den Unterschied zwischen den ersten und letzten Schaffenden kenne, verstehe ich ganz die Worte Zarathustras: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.

Ja, zum Spiele des Schaffens, meine Brüder, bedarf es eines heiligen Ja-sagens: seinen Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene".

Die Ersten sind „der Mensch", vielleicht „der Übermensch", die Letzten aber sind Götter. Jene schaffen schwer, diese aber schaffen leicht; sie sagen: es werde! und es wird. Sie sagen: es werde Licht! und es wird Licht.

Die Werke der Ersten und Letzten. — Die Werke der Letzten weisen mehr Ähnlichkeit miteinander auf als die Werke der Ersten. Die Ersten sind den Letzten gegenüber die Anormalen: die Anormalen sind einander unähnlicher als die Normalen. Jene bekämpfen einander, wie alles, was ungleich ist, diese sind Freunde, eine Gemeinschaft: ein Kreis.

Nietzsche contra Wagner. — Nietzsche hat Wagner missverstanden. Er fasste das Problem Wagner als ein moralisches auf.



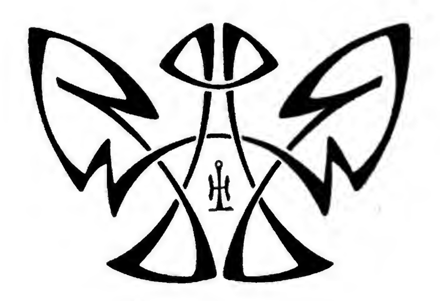


B e e t h o v e n — W a g n e r. — Beethoven ist „der Mensch“ in der Musik. Bach war das Kind Gottes, Mozart war das Kind der Götter, Beethoven war der Mensch. Als Beethoven in der Welt sich umsah, da fand er Kirche und Theater gut besetzt, da war alles festlich erleuchtet, und in erhabener oder heiterer Stimmung harrte die Menge der Festklänge. Wo Musik war, war ein Fest; wo Musik war, da war die Menschheit vertreten: da jubelte und klagte einer für viele.

Beethoven aber sprach: ich will nicht für viele jubeln und klagen; mein Lied soll m e i n Sein bedeuten, m e i n e n Kampf und m e i n e Rettung. Die Menschheit: das bin ich. Ich will mein Ich eine Musik werden lassen: Die Musik — das bin ich. — So wurde die Musik zu einem Symbol der Wahrheit, so wurde die wirkliche Wahrheit: das menschliche Fühlen — zur Kunst. —

Alle grossen Musiker vor Wagner waren Entdecker — Wagner war ein Erfinder. Er erfand eine neue Musik. Er renkte der „alten“ Musik die Glieder aus und schuf ihr einen neuen Körper. Wagner war eine Natur, wie sie keine Kunst bisher hervorgebracht, wie sie wohl keine noch einmal hervorbringen wird. Beethoven hatte die Seele leise und laut nur in Zeichen klingen lassen, er fühlte sich wohl nur im Kreise der Einsamen und Gutdenkenden. Und nahm er das Wort zu Hilfe, so geschah dies nur, um die Menschen mehr als sonst zu erfreuen. Wagner aber war das musikgewordene Wort, das öffentliche, für andere bestimmte, laute und leise, die Sache nüchtern und praktisch treffende Wort die Hauptsache; den Hörer treffen, ihn so treffen, dass ihm keine Zeit mehr bleibe zum Überlegen, — ob er auch wirklich getroffen sei. Vor nichts empfand Wagner so viel Furcht als vor einem solchen Überlegen, denn er wusste, wie sehr er hat ringen müssen, seelisch und geistig ringen müssen, um seine Kunst zu erschaffen. Daher seine Ekstasen, daher sein dumpfes Brüten, daher seine Weltverlorenheit in Tönen: Daher sein Persönlichstes. Wagner war kein Abbild der Menschheit wie Beethoven, Wagner war ein Abbild Wagners. Wenn jemand viel von Wagner hört, in Wagner sich vertieft, wird er nicht m e h r Mensch, nicht m e h r Musiker, sondern ein Teil Wagner, ein Stück neue Natur, ein Teil der Natur, die Wagner heisst. Daher die Ratlosigkeit der Musiker nach Wagner, vor allem der deutschen Musiker, mit Ausnahme des grössten Ringenden nach Wagner, mit Ausnahme von Richard Strauss. Wagner ging darauf aus, eine neue Musik — man kann sagen eine neue Kunst — zu schaffen, und er hat es vollbracht. Nun wissen die Musiker nicht, sollen sie „Wagner“ komponieren oder sollen sie naiv, wie „die Alten“, schreiben. Aber naiv schreiben kann niemand mehr, der Wagner kennt. Und warum ist es so? Weil dieser gewaltige Mann durch seinen Willen in seiner Musik Elemente herauf-

beschworen hat, die die Zukunft auch ohne Wagner ans Tageslicht gefördert haben würde: Da gibt es denn zu unterscheiden: was ist Wagner, und was in Wagner ist Zukunft: natürliche Zukunft: Zukunftsmusik im Sinne der Musik? Denn Wagner ist kein Anfang. Wagner ist auch kein Ende. Wagner ist Anfang und Ende einer eigenen Art von Musik, einer eigenen Art von Kunst. Wagner steht und fällt mit Wagner. Was er von der „alten" Musik an sich hat, das ist trivial und wirklich alt — und dennoch hat es durch die Seltenheit der Umgebung (es erschien neu mitten unter „Wagner") die Masse am meisten angezogen — und was er von natürlicher Zukunftsmusik in sich birgt, das ist heute noch nicht zu übersehen; das wird man erst in fünfhundert Jahren feststellen können. Wagner ist eine Kunst für sich: eine exotische Pflanze: ein zeitloses Gebilde innerhalb der wollenden und ringenden Menschheit.





DIE MUSIK IM SCHAUSPIEL UNSERER KLASSIKER

von Wolfgang Golther-Rostock

Die Schauspielmusik stammt aus den Anfängen der deutschen Bühne, wie sie durch die englischen Komödianten im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts begründet wurde. Die Aufführungen dieser Truppen boten gar vielerlei: Musik, Tanz und Schauspiele. Die Instrumentalmusik (Lauten, Zithern, Violen, Pfeifen, Trompeten und Trommeln) war selbständig und auch Begleitung zum Gesang. Im Anfang, solange die Schauspiele selbst noch englisch waren, standen Musik und Tanz im Vordergrund. Als hernach die Stücke in deutscher Sprache gespielt wurden und den wichtigsten Teil der Vorstellungen ausmachten, wurde die Musik am Anfang und Schluss, aber auch als Einlage und Zwischenspiel vorgetragen. Ursprünglich war das englische Programm ein buntes Allerlei; Musik und Tanz hatten gar keinen Zusammenhang mit den aufgeführten Schauspielen. Es lag aber nahe, die Musik mit dem Schauspiel in innere Verbindung zu setzen, durch die Tonkunst Rührung und Stimmung im Drama zu erwecken. Johann Rist, der in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Schauspieler und Schauspieldichter tätig war und die englische Kunst und Musik sehr schätzte, behauptet entschieden, dass die Schauspiele nimmermehr ohne Musik sein dürften. Er erzählt, wie er an passender Stelle eines Trauerspiels

> „ein Lied mit einer gar kläglichen Melodei sehr traurig spielen und singen liess, worüber die Gemüter der Zuschauer, sonderlich bei dem zarten Frauenzimmer, dergestalt bewegt wurden, dass viele unter ihnen häufig ihre Tränen vergossen. Wir hatten aber damals einen sehr guten Kapellmeister, den berühmten Engländer Wilhelm Brade; dessen Gehilfe war David Kramer, ein gelehrter Studiosus und stattlicher Musikus dabei, wie das die schönen Stücke, welche er zu den Komödien und Tragödien selbiger Zeit gesetzt, nunmehr aber im offenen Druck sind zu finden, genugsam beweisen.“

In den englischen Komödien und Tragödien tritt tatsächlich häufig Instrumentalmusik ein. Unter Trompetenschall und Trommelschlag wird gekämpft, mit Hörnern zur Jagd, mit Trompeten zum Festmahl geblasen. Beim „Gastmahl des verlorenen Sohnes“ geigen die Spielleute „gar submisse“, also dass man „dabei reden kann“. Als im „Fortunatus“ Andolosia im

Schlaf von der Königstochter bestohlen wird, spielen Geigen „submisse"; als er beim Erwachen den Verlust bemerkt, bricht er in Klagen und Verwünschungen aus und ruft schliesslich: „O ihr lieblichen Musikanten, höret auf mit Musizieren und Spielen, meine Seele ist betrübet bis in den Tod!" Aufzüge, Tänze und Festlichkeiten verlangten natürlich auch Musik. Endlich trat sie im Zwischenakt hervor. Dabei fiel ihr zuweilen die Rolle der Überleitung zu. So schliesst im „König Mantalor" ein Akt am Abend, während der nächste am Morgen beginnt:

„Hier muss eine stille Musik gehalten werden an statt der Nacht, weil sich sonst nichts wol will agiren lassen, dass also mit der Musik diese Szene erfüllet."

In der Regel aber standen die Musikstücke so wenig wie die sonst üblichen Zwischenspiele und Einlagen mit dem Drama in irgendwelchem Zusammenhang, sondern füllten nur den Zwischenakt aus, indem dadurch für szenische Veränderung oder Umkleiden Zeit gewonnen wurde.

Mithin erschien die Musik auf der englisch-deutschen Bühne in zwiefacher Verwendung: als notwendiger Bestandteil des Dramas und als blosse Einlage. Diese Zustände blieben auch bei den aus den englischen Komödianten hervorgegangenen deutschen Wandertruppen gewahrt, ja sogar bis weit in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein erhielt sich die Zwischenaktmusik im Schauspiel. Laube (Das norddeutsche Theater, 1872, S. 152ff.) erklärte

„das Abschaffen der Zwischenaktmusik für eine Barbarei. Musik vor Beginn einer dramatischen Darstellung und während der Pausen erhöht die Stimmung, erhält die höhere Stimmung; sie ist ein überaus wertvolles poetisches Hilfsmittel."

Sie ist für die Musiker zwar eine undankbare Aufgabe, aber sie ist notwendig. Aus Sparsamkeit wurde sie zuerst am Berliner Hoftheater abgeschafft, die meisten norddeutschen Theater folgten diesem verführerischen Vorgang. Auf welchem künstlerischen Tiefstand aber solche Schauspielmusik sich befand, weiss jeder, der sie noch erlebte. Sie diente, wie die Tafelmusik, nur zur Belebung des Gespräches. Die Auswahl der Tonstücke, wie deren Ausführung geschah nach völlig kunstwidrigen Grundsätzen. Entweder wurde nur ganz wertloses Zeug gespielt, wobei von Stimmung keine Rede war, oder man versündigte sich z. B. wie in Hamburg, wo im Zwischenakt der Tragödien Beethovensche Symphonieen gespielt wurden, die man beim Klingelzeichen zum nächsten Akt einfach abbrach. Gutzkow fand am musikalischen Zwischenakt den Vorteil, dass er die Kritik niederhalte, die sich sonst in der Pause erheben könnte (vgl. Hagemann, Regie, S. 94f.). Laube findet Beethovens Musik zum „Egmont" schön:

„Aber sie belästigt mich in der Egmontvorstellung, weil sie mir keine Ruhe lässt für den Genuss der Dichtung, und weil sie mir dadurch die Dichtung beeinträchtigt."

Hier treffen wir auf einen sehr wesentlichen Punkt, den bereits Rist erörterte und weit gründlicher und tiefer erfasste, als der gewiegte Theatermann Laube: ob die Musik bloss Lückenbüsser oder organisches Glied im Drama sein solle. Heute ist die Musik von der durchaus unwürdigen Rolle der blossen Ausfüllung der Pausen befreit, und kein Kunstfreund wird die Wiederkehr dieser von Laube so gepriesenen Zwischenaktmusik wünschen. Freilich muss im stilgemässen Schauspielhause dann auch der Orchesterraum verschwinden, der nur dort, wo er notwendig ist, erscheinen darf. Aber gerade durch Abschaffung der überflüssigen, inhaltslosen Schauspielmusik tritt die Bedeutung der von Laube verworfenen, künstlerisch gerechtfertigten und notwendigen Schauspielmusik umsomehr hervor. Sie verlangt feinsinnige Pflege. Leider ist sie eigentlich nur einmal in hohem Stil verwirklicht worden, durch Goethe und Beethoven im „Egmont", während sonst die Forderungen der Dichter nur sehr äusserlich und handwerksmässig von ziemlich untergeordneten Musikern erfüllt wurden. Die ganze Frage ist gründlich erörtert worden von berufenen Richtern: dem Musiker Johann Adolf Scheibe[1]) (1708—1776), an dessen treffliche Vorschläge Lessing im 26. und 27. Stück der Hamburgischen Dramaturgie anknüpft:

„Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermassen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, dass die Musik, welche vor, zwischen und nach dem Stück gespielt wird, mit dem Inhalt desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte. Da er einsah, dass, wenn die Rührung nicht auf eine unangenehme Art geschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere: so machte er nicht allein bereits 1738 mit Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere, diesen Stücken entsprechende Symphonieen zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberinn, hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern liess sich auch in einem besonderen Blatte seines kritischen Musikus umständlich darüber aus, was überhaupt der Komponist zu beobachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle.

‚Alle Symphonieen', sagt er, ‚die zu einem Schauspiel verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehört also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonieen als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muss auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abteilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abteilung gehört, zu sehen. Daher muss die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stückes beziehen; die Symphonieen aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen teils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, teils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzuges über-

---

[1]) Über Scheibe, der sich durch gute musik-ästhetische Schriften auszeichnete, vgl. Welti in der Allgemeinen deutschen Biographie, Band 30, S. 690 ff.

einkommen, sowie die letzte Symphonie dem Schlusse des letzten Aufzuges gemäss sein muss.

Alle Symphonieen zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden, oder einer Heldin, der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den Mithridat: so wird man gleich sehen, dass sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonieen, die gewissermassen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Grossmut, die Tapferkeit, oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen: so muss die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letzten Art sind die Trauerspiele Cato, Brutus, Mithridat. Alzire aber und Zaire erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer andern Beschaffenheit sind und mehr Veränderung der Affekten zeigen.

Ebenso müssen die Komödiensymphonieen überhaupt frei, fliessend, und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigentümlichen Inhalte einer jeden Komödie richten. Sowie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muss auch die Symphonie beschaffen sein, z. B. die Komödien der Falke und die beiderseitige Unbeständigkeit würden ganz andere Symphonieen erfordern, als der verlorne Sohn. So würden sich auch nicht die Symphonieen, die sich zum Geizigen oder zum Kranken in der Einbildung sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen oder zum Zerstreuten schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdriesslicher und ernsthafter.

Die Anfangssymphonie muss sich auf das ganze Stück beziehen; zugleich aber muss sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritte übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, so, wie es der Komponist für gut findet. — Die Symphonieen zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nötig, wenn die Affekten einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wohl nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge erhält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden usw. indes besorgt werden können. — Die Schlussymphonie endlich muss mit dem Schlusse des Schauspiels auf das genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit den Zuschauern desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat, und es folgt eine lustige und lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn die Komödie auf eine fröhliche Art endigt, und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?

Da übrigens die Musik zu den Schauspielen bloss allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nötig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber beinahe die Notwendigkeit, dass die Anfangssymphonie sehr stark und vollständig ist, und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muss also vornehmlich in den Zwischensymphonieen erscheinen. Man muss aber wohl urteilen, welche Instru-

mente sich am besten zur Sache schicken, und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muss also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzugut, wenn man in zwei aufeinander folgenden Zwischensymphonieen einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Übelstand vermeidet.'

Dieses sind die wichtigsten Regeln, um auch hier die Tonkunst und Poesie in eine genauere Verbindung zu bringen. Ich habe sie lieber mit den Worten eines Tonkünstlers, und zwar desjenigen vortragen wollen, der sich die Ehre der Erfindung anmassen kann, als mit meinen. Denn die Dichter und Kunstrichter bekommen nicht selten von den Musicis den Vorwurf, dass sie weit mehr von ihnen erwarten und verlangen, als die Kunst zu leisten imstande sei. Die meisten müssen es von ihren Kunstverwandten erst hören, dass die Sache zu bewerkstelligen ist, ehe sie die geringste Aufmerksamkeit darauf wenden.

Zwar die Regeln selbst waren leicht zu machen; sie lehren nur, was geschehen soll, ohne zu sagen, wie es geschehen kann. Der Ausdruck der Leidenschaften, auf welchen alles dabei ankommt, ist noch einzig das Werk des Genies. Denn ob es schon Tonkünstler gibt und gegeben, die bis zur Bewunderung darin glücklich sind, so mangelt es doch unstreitig noch an einem Philosophen, der ihnen die Wege abgelernt und allgemeine Grundsätze aus ihren Beispielen hergeleitet hätte. Aber je häufiger diese Beispiele werden, je mehr sich die Materialien zu dieser Herleitung sammeln, desto eher können wir sie uns versprechen; und ich müsste mich sehr irren, wenn nicht ein grosser Schritt dazu durch die Beeiferung der Tonkünstler in dergleichen dramatischen Symphonieen geschehen könnte. In der Vokalmusik hilft der Text dem Ausdrucke allzusehr nach; der schwächste und schwankendste wird durch die Worte bestimmt und verstärkt: in der Instrumentalmusik hingegen fällt diese Hilfe weg, und sie sagt gar nichts, wenn sie das, was sie sagen will, nicht rechtschaffen sagt. Der Künstler wird also hier seine äusserste Stärke anwenden müssen; er wird unter den verschiedenen Folgen von Tönen, die eine Empfindung ausdrücken können, nur immer diejenigen wählen, die sie am deutlichsten ausdrücken; wir werden diese öfter hören, wir werden sie miteinander öfter vergleichen und durch die Bemerkung dessen, was sie beständig gemein haben, hinter das Geheimnis des Ausdrucks kommen.

Welchen Zuwachs unser Vergnügen im Theater dadurch erhalten würde, begreift jeder von selbst. Gleich vom Anfange der neuen Verwaltung unseres Theaters hat man sich daher nicht nur überhaupt bemüht, das Orchester in einen besseren Stand zu setzen, sondern es haben sich auch würdige Männer bereit finden lassen, die Hand an das Werk zu legen und Muster in dieser Art von Komposition zu machen, die über alle Erwartung ausgefallen sind. Schon zu Cronegks Olint und Sophronia hatte Herr Hertel einige Symphonieen verfertigt; und bei der zweiten Aufführung der Semiramis wurden dergleichen, von dem Herrn Agricola in Berlin, aufgeführt."

Aus Scheibes und Lessings Bemerkungen ergibt sich, dass die Schauspielmusik damals in der Hauptsache nur Lückenbüsser war und ohne Zusammenhang mit dem aufgeführten Drama gedankenlos heruntergespielt wurde. Dagegen wird nun mit aller Entschiedenheit die durchaus charakteristische symphonische Dichtung verlangt, die ausschliesslich für ein ganz bestimmtes Schauspiel gesetzt war. Im 27. Stück zeigt Lessing, wie richtig

Agricola seine Aufgabe bei Voltaire's „Semiramis" erfasste und löste. „Die Absichten eines Tonkünstlers merken, heisst ihm zugestehen, dass er sie erreicht hat".

Und doch bleibt noch eine Frage offen, nämlich die nach der notwendig bedingten Mitwirkung der Musik in einem Drama. Scheibe und Lessing gehen von der Voraussetzung aus, dass überhaupt zu jedem Schauspiel aufgespielt wird, und dass nur die Musik immer passen müsse. Die endgiltige Entscheidung über die Mitwirkung der Musik fällt aber zweifellos dem Dichter zu. Nur in seltenen Glücksfällen wird es ihm gelingen, in seinen Forderungen verstanden zu werden und einen ebenbürtigen Tondichter zu finden. Das einzige und unvergleichliche Beispiel der klassischen Zeit ist der „Egmont", wo Scheibes und Lessings Programm künstlerisch erfüllt wurde. Bei anderen Musikern, wie Hiller, Neefe, André, Danzi, Frenzel usw., ist nur der gute Wille, eine geschmackvolle Schauspielmusik zu schreiben, lobenswert.

Ein eigenartiges, nach Inhalt und Form grunddeutsches Drama schwebte Klopstock in seinen „Bardieten" vor; mit einer Trilogie: „Herrmanns Schlacht", „Herrmann und die Fürsten", „Herrmanns Tod" wollte er den germanischen Freiheitshelden verherrlichen. Der erste Teil erschien 1769. Klopstock war freilich nicht dramatisch beanlagt. Sein Schauspiel verläuft in langen Gesprächen über die Handlung, die hinter der Szene vor sich geht. Dazwischen aber erklingen schwungvolle Bardengesänge, deren Vertonung Gluck voll Begeisterung übernommen hatte. Leider aber hat Gluck nichts davon aufgeschrieben, obschon er das Meiste fertig im Kopfe hatte und gelegentlich daraus vortrug. Reichardt erzählt von einem Besuch bei Gluck 1783, wobei dieser einiges aus der Musik zur „Herrmannsschlacht" vorsang und vorspielte. Zwischen den Gesängen ahmte er mehrmals den Klang der Hörner und den Ruf der Streitenden hinter den Schilden nach. Er wollte sogar ein eigenes Instrument erfinden. Während seines dreijährigen Siechtums kehrte der Lieblingsgedanke an die Komposition der „Herrmannsschlacht" immer wieder. Gluck verjüngte sich, wenn er einzelne Strophen sang. In seinen letzten Tagen noch kehrte sein Geist zur „Herrmannsschlacht" zurück. Er wollte die Musik zu seines Lieblingsdichters Werke als sein Vermächtnis wenigstens diktieren. Aber auch das unterblieb, und so nahm Gluck am 15. November 1787 dies rätselhafte Meisterstück seiner Lyrik mit ins Grab.[1])

Ein grosses dreiteiliges Festspiel aus deutscher Geschichte, in deutscher Form, mit deutscher Musik — das war Klopstocks Gedanke, den zu verwirklichen er noch nicht berufen war.

---

[1]) Vgl. Klopstocks Werke, herausgegeben von R. Hamel (in Kürschners deutscher Nationalliteratur) Band IV, 1884, S. 38f.

Schiller und Goethe haben die zu ihrer Zeit übliche Schauspielmusik zuweilen aufs engste mit der Handlung verknüpft und damit an Stelle der allgemeinen musikalischen Anregung Scheibes dem Tondichter eine ganz bestimmte Forderung gestellt. „Wallensteins Lager" war von kriegerischen Klängen eingerahmt. Goethe berichtet von der ersten Aufführung:

„Nach geendigtem Prolog gab eine heitere militärische Musik das Zeichen was zu erwarten sein möchte und noch ehe der Vorhang in die Höhe ging, hörte man ein wildes Lied singen."

Das Reiterlied am Schlusse kann vom Orchester aufgenommen werden: „der Vorhang fällt, noch ehe der Chor ganz ausgesungen". Um Schillers Absicht zu verwirklichen, braucht es hier gar keiner besonderen Tonschöpfung. Man wird, sofern man nicht das von Goethe gedichtete, dem Lager vorangestellte Soldatenlied beibehält, am besten irgendeinen Marsch aus der Zeit des Dreissigjährigen Krieges zur Einleitung spielen und während den Schlusstakten den Vorhang über dem Bilde des reichbewegten Lagerlebens aufziehen. Die Schlussmusik ist gegeben. Zuerst werden auf der Bühne nach und nach einzelne geeignete Instrumente zur Begleitung einfallen und endlich das ganze Orchester die Weise aufnehmen und nach geschlossenem Vorhang zu Ende führen. Im dritten Aufzug von „Wallensteins Tod", als Max Piccolomini sich lossagt, tritt wiederum Kriegsmusik sehr wirkungsvoll ein, gerade im Gegensatz zur wehmütigen Abschiedsstimmung. Als die Kürassiere eindringen, „hört man unten einige mutige Passagen aus dem Pappenheimer Marsch". Jemehr der Saal sich füllt, desto lauter rufen die Hörner, zum Schluss wird die Musik rauschend

„und geht in einen völligen Marsch über, indem auch das Orchester einfällt und durch den Zwischenakt fortsetzt".

Theklas Monolog im dritten Aufzug der „Piccolomini" ist bereits von der fernen Tafelmusik begleitet, die im Zwischenakt fortspielt und im vierten Aufzug von den Spielleuten des Terzkyschen Regiments auf der Bühne aufgenommen wird.

In den Monolog der Maria Stuart III, 1 klingen die Jagdhörner der Elisabeth herein. Schiller dachte wohl an eine einleitende Jagdmusik, die dann am Schluss des ersten Auftrittes hinter der Szene wieder aufgenommen wurde. Völlig melodramatisch ist der Monolog der Jungfrau IV, 1, wo Flöten und Hoboen in weichen Tönen die Seele lösen und mit ihren sanften, schmelzenden Weisen die elegische Stimmung wachrufen. Dazu gehört eine entsprechende vorhergehende Zwischenaktsmusik, die beim Aufzug des Vorhangs hinter der Szene fortklingt. Hier ist die Musik ganz und gar stimmungsvoll gedacht, als Ausdruck tief innerer seelischer Er-

regung, aus der heraus die Worte Johannas schlicht und natürlich ertönen. Nur bei richtiger musikalischer Einleitung und Begleitung gewinnt dieser Monolog die von Schiller gewollte Wirkung.

Sehr fein ist im vierten Akt der Krönungsmarsch behandelt. Zuerst klingt er aus der Ferne in den Saal hinein, wo Dunois die Jungfrau zur Teilnahme am Festzug, zum Tragen der Fahne zu bewegen sucht. Dann spielt er während der Verwandlung von IV, 3 zu IV, 4. Beim Beginn der vierten Szene erschallt er immer noch gedämpft aus der Ferne. Allmählich kommt er näher, Flötenspieler und Hoboisten eröffnen den Zug. Sobald er auf der Bühne sichtbar wird, fällt das ganze Orchester ein. So lässt Schiller Bühnenmusik und Orchester miteinander abwechseln und füllt sehr geschickt szenische Verwandlungen damit aus. Ähnlich wird III, 5 zu III, 6 der Übergang vom Hoflager zu Chalons auf das Schlachtfeld von Reims bewirkt:

„Trompeten erschallen mit mutigem Ton und gehen, während dass verwandelt wird, in ein wildes Kriegsgetümmel über; das Orchester fällt ein bei offener Szene und wird von kriegerischen Instrumenten hinter der Szene begleitet. Der Schauplatz verwandelt sich in eine freie Gegend, die von Bäumen begrenzt wird. Man sieht während der Musik Soldaten über den Hintergrund schnell wegziehen."

Wunderbar feierlich ist Don Manuels Beisetzung in der „Braut von Messina" gedacht, wenn im fünften Bild ein Trauermarsch aus der Ferne ertönt und daraus der Chor „Durch die Strassen der Städte, vom Jammer gefolgt, schreitet das Unglück" sich entwickelt. Am Schlusse öffnet sich unter Trauergesängen eines Chores die Flügeltüre in der Tiefe und zeigt den in der Kirche aufgerichteten Katafalk. Instrumentalmusik, gesprochener und gesungener Chor lösen sich also ab, drei Ausdrucksmittel tiefernster Stimmung, die aufs feinste untereinander abgestimmt sein müssten, um die dichterische Absicht rein und gross zu verwirklichen.

Immer ernstere Aufgaben stellt der reifere Dichter der Tonkunst. Die reichsten Angaben enthält der „Tell". Aus einem Vorspiele soll der Kuhreigen in den Anfang des ersten Aktes hinüberleiten:

„Noch ehe der Vorhang aufgeht, hört man den Kuhreigen und das harmonische Geläut der Herdenglocken, welches sich auch bei eröffneter Szene noch eine Zeitlang fortsetzt."

Die Schlüsse des zweiten, vierten und fünften Aktes sind musikalisch gedacht. Am schönsten gelang des Abschluss der Rütliszene:

„Indem sie zu drei verschiedenen Seiten in grösster Ruhe abgehen, fällt das Orchester mit einem prachtvollen Schwung ein; die leere Szene bleibt noch eine Zeit lang offen und zeigt das Schauspiel der aufgehenden Sonne über den Eisgebirgen".

Hier ist der volle Stimmungszauber des „tönenden Schweigens", und zugleich wird, wie ein Sinnbild freiheitlicher Morgenröte, über der hehren

Einsamkeit der Bergwelt „tönend der neue Tag geboren". Das ist kein Operneffekt, sondern herrlichste Tondichtung, die freilich nur in Schillers Idee lebte und bei den Aufführungen nie verwirklicht ward.

Auf seiner dritten Schweizerreise (1797) hatte Goethe am Vierwaldstätter See geweilt und den Gedanken eines Tell-Epos erwogen. Die reizende, herrliche und grossartige Natur lockte ihn, die Abwechslung und Fülle einer so unvergleichlichen Landschaft in einem Gedicht darzustellen:

„Ich sah den See im ruhigen Mondschein, erleuchtete Nebel in den Tiefen der Gebirge. Ich sah ihn im Glanze der lieblichsten Morgensonne, ein Jauchzen und Leben in Wald und Wiese."

Statt Goethes Epos Wilhelm Tell kam 1804 Schillers Drama. Aber diese Symphonie des Morgenlichtes und Sonnenaufgangs, die Goethe hörte und schaute, kehrt auch in seiner Dichtung wieder, im Vorspiel zum zweiten Teil des „Faust" (I, 1):

„Welch Getöse bringt das Licht!
Es trommetet, es posaunet,
Auge blinzt und Ohr erstaunet,
Unerhörtes hört sich nicht."

Der vierte Akt des „Tell" endigt mit den Trauerchören der barmherzigen Brüder, der fünfte Akt mit der Freudenmusik des befreiten Volkes. Im „Tell" hat also Schiller dem Tondichter eine hohe und dankbare Aufgabe gesetzt, indem er ihn zu mitschöpferischer Tätigkeit am Drama berief. Die Bedeutung solcher musikalischen Forderungen wird gerade auch von Musikern hervorgehoben. Cornelius schrieb 1867:

„Je höher Schiller in seinem Geistesflug dringt, desto mehr bedarf er der Musik. Lässt er nicht durch Einführung wechselnder lyrischer Masse, durch das Lied, den Chor, durch das Wunder und durch überirdische Erscheinungen in der Jungfrau, in Maria, im Tell, in der Braut von Messina die Musik als von ihm ersehnt, ja als Bedingung der vollen Wirkung seiner Schöpfungen erkennen?"

Beethoven liebte Schiller.[1]) Der Freiheitsgedanke des „Tell" erregte ihn mächtig, und er wollte die Musik dazu schreiben. Aber der Leiter des Wiener Hoftheaters, Hartl, betraute Gyrowetz damit. Noch heute liegt der musikalische Hort des Telldramas ungehoben; wir haben nur äusserliche Theatermusik zu diesem deutschen Volksschauspiel. Nur den Chor: „Rasch tritt der Tod" komponierte Beethoven später im Winter 1806/7 auf den jähen Tod eines Freundes. Aber diese Komposition kann natürlich nicht als Teil einer eigentlichen Tellmusik gelten. Dafür wandte er sich aber nun zum „Egmont", mit dessen Vertonung er 1809 begann.

[1]) Vgl. Kalischer, „Beethovens Beziehungen zu Schiller", in der Vossischen Zeitung, Mai 1905, Sonntagsbeilage No. 19/21.

In der Ouvertüre und in der Siegessymphonie am Schlusse kommt der auch im Untergang sieghafte Heldengedanke zu machtvollem Ausdruck. Clärchen aber ist in den Zwischenspielen geschildert, die Liebe im Orchestersatz über „freudvoll und leidvoll", der Tod in der Musik zum Erlöschen der Lampe. Endlich fliessen die Lebensideale Egmonts im Traumbild von Freiheit und Liebe ineinander. Beethoven hat sich also streng an Goethes Vorschrift gehalten und die Musik nur da ertönen lassen, wo der Dichter sie fordert.

Goethes Musikverständnis ist bekanntlich durch Alltagsmusikanten vom Schlage Reichardts und Zelters vollauf befriedigt worden und versagte Beethoven gegenüber. Und doch meinte Goethe, „die Tonkunst sei das wahre Element, woher alle Dichtungen entspringen, und wohin sie zurückkehren." War Goethe im gemeinen Sinn unmusikalisch oder nur mit dem musikalischen Durchschnittsverstand seiner Zeit ausgestattet, so hat er doch als Dichter Forderungen an die Tonkunst gestellt, denen in Wahrheit nur Beethoven gerecht werden konnte, ja die grösstenteils noch heute unerfüllbar sind. Äusserlich ist also Goethes musikalisches Verständnis begrenzt, innerlich unbegrenzt. Dafür zeugt sein „Faust", der ganz und gar „Zukunftsmusik" enthält. „Goethe und Schiller hatten die Musik eben im Bedürfnis, in der Ahnung" (Richard Wagner an Mathilde Wesendonk am 2. März 1859).

Im „Faust" ist die Mitwirkung der Musik von Anfang an gefordert und wird im zweiten Teil, besonders im Nachspiel, bei Fausts Verklärung immer wichtiger. Goethe bevorzugt dabei den Gesang, namentlich den Chorgesang; reine Instrumentalsätze sind nicht vorgesehen. Nur Kriegsmusik erklingt im dritten und vierten Akt des zweiten Teiles. Aber welch grossartige poetisch-musikalische Wirkungen weiss Goethe mit seinen Gesängen zu erzielen; so gleich in der ersten Szene mit dem Chor der Engel, Weiber und Jünger zum Klang der Osterglocken, der wie eine frohe Botschaft Auferstehung und Erlösung zu höherem Dasein verheisst. Das musikalische Erlösungsmotiv ist schon mit diesen Stimmen der Verheissung angeschlagen. Die Soldatenchöre und Tanzlieder beim Spaziergang haben keine tiefere Beziehung zum Drama. Die mit Mephisto verbündeten Naturgeister singen Faust in Schlaf und gaukeln ihm verlockende Traumbilder vor. Das Studentenlied erschallt in Auerbachs Keller. Durch die Gretchentragödie zieht sich das Volkslied hindurch.

Den zweiten Teil eröffnet Ariels Gesang, den Äolsharfen begleiten. Durch Serenade, Notturno, Mattutino, Reveille führt er zum „ungeheuren Getöse" der aufgehenden Sonne. Den Mummenschanz am kaiserlichen Hof erfüllen die Chorgesänge der einzelnen Maskengruppen. Auch das

Schauspiel von Helena und Paris wird von Musik eingeleitet. Im Helenaakt ist das Euphorionspiel eine vollständige Oper, die mit einem ergreifenden Trauergesang endigt. Im fünften Akt ist das Lied des Türmers zu erwähnen. Nach Fausts Tod und Grablegung tritt mit der „Glorie von oben", mit der himmlischen Heerschar die Musik immer gewaltiger hervor, bis schliesslich das Ganze in einem Licht- und Tonmeer endigt. Die Worte sind oft nur noch Ausrufe der Verzückung, ohne streng grammatisch-logischen Satzbau, etwa wie bei Isoldes Verklärung. Der Dichter ist an der Grenze der verstandesmässigen, begrifflichen Wortsprache angelangt und überlässt das Unaussprechliche dem Ton. Im Prolog im Himmel, im Gespräch zwischen dem Herrn und Mephisto herrscht naturgemäss das gesprochene Wort. Im Epilog im Himmel, bei Fausts Verklärung, ist das Unbeschreibliche getan. Alles ist in höhere Sphären, in lichte, tönende Sinnbilder erhoben. Die höchste künstlerische Weisheit hat Goethe hier in der tonvermählten Dichtung bewährt.

Aber wie ist diese Faustmusik zu denken? Die verschiedenen Faustmusiken seit dem Fürsten Radziwill sind nur mehr oder minder gutgemeinte Versuche, keine Lösung, die nur einem ebenbürtigen Tondichter und Grossmeister seiner Kunst gelingen kann. Die Hauptschwierigkeit liegt hier in der Beschränkung auf das, was der Dichter will und in der Art der Vertonung, die das Wort und den Rhythmus des Verses beseelen und bestärken, nicht aber überwuchern und verwischen soll. Beethoven plante eine Faustmusik. Als der erste Teil des „Faust" 1808 erschien, verbreitete sich alsbald die Nachricht, Beethoven denke daran, das Gedicht zu komponieren, sobald er jemand gefunden habe, der es für die Bühne bearbeite. Später trat ihm dieser Gedanke aufs neue nah. Rochlitz trug ihm 1822 im Auftrag von Breitkopf und Härtel an, eine Musik zu Goethes „Faust", ungefähr wie die zum „Egmont", zu schreiben. Beethoven rief: „Ha, das wäre ein Stück Arbeit; da könnte es was geben!" Und noch 1823 unter der Ausarbeitung der Neunten Symphonie sagte er:

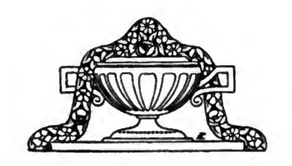
„Ich hoffe endlich zu schreiben, was mir und der Kunst das Höchste ist — Faust!"

Noch auf dem letzten Krankenlager beschäftigte er sich mit der geplanten Faustmusik. Und doch ist fraglich, ob ihm gerade diese wesentlich gesangliche Aufgabe so geglückt wäre, wie die symphonische des Egmont. Den zweiten Teil, wo die Musik am wichtigsten wird, erlebte er gar nicht mehr. Ein geradezu ideales Beispiel einer möglichen Vertonung haben wir aber im „Chorus mysticus" von Liszts „Faustsymphonie": „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis!" Hier ist die dichterische Absicht in höchster Vollkommenheit verwirklicht. Als Beispiel einer rein instrumentalen, symphonischen Faustmusik denke man Richard Wagners Faustouvertüre nach

dem Prolog im Himmel vor dem Beginn des Dramas gespielt: Faust in der Einsamkeit.

Eine vollkommene und stilgemässe Aufführung des „Faust", die nur als Festspiel ausserhalb allem Theaterbetrieb möglich wäre, liegt ja noch immer in unerreichbarer Ferne. Es fehlen dazu der Spielleiter, die Schauspieler, die Bühne und nicht zum letzten — die Musik. Wie eine stumme Partitur liegt das Wunderwerk vor uns, wenige können darin lesen und die geheimnisvollen Runenzeichen zu klaren Vorstellungen und Anschauungen gestalten. Ob jemals dem ganzen „Faust" ein wirklicher Lebenswecker erstehen wird, ist zweifelhaft. Aber jedem ist es erlaubt, um ein wirkliches Verständnis sich zu bemühen. Mich dünkt, die beiden musikalischen Lichtpunkte am Anfang und Ende, Wagners Faustouvertüre und Liszts „Chorus mysticus", gewähren einen vollen und tiefen Blick in die tönende Seele des Gedichtes, das eine Fülle edelster Musik in sich birgt.

So gelangt aber nach und nach die Schauspielmusik zu immer grösserer Bedeutung, indem sie nicht nur zu stimmungsvoller Begleitung einsetzt, sondern mit der tiefsten poetischen Grundidee harmonisch zusammenklingt und damit das ganze Drama neugestaltet, das Wort zum Ton erhöht und vertieft und das ganze dramatische Kunstwerk weiht.





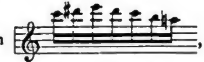
EIN DRUCKFEHLERVERZEICHNIS VON BEETHOVEN ZU SEINER SONATE IN AS-DUR OP. 69

Von der Sorgfalt, mit der Beethoven die Korrekturbogen seiner Kompositionen durchsah, legt eine eingehende Mitteilung des Meisters Zeugnis ab, die in dem soeben erschienenen II. Band der von Dr. Alfr. Chr. Kalischer herausgegebenen Gesamtausgabe der Briefe Beethovens zum ersten Male veröffentlicht worden ist. Diese Verbesserungsliste ist an die Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig gerichtet und erläutert die Korrekturen Beethovens an seiner Sonate in A-dur für Klavier und Violoncell, op. 69 (Gleichenstein-Sonate). Trotz dieser genauen Erläuterungen des Meisters sind aber merkwürdigerweise mehrere seiner Korrekturen nicht ausgeführt worden, und alle bisher erschienenen Ausgaben der berühmten Sonate enthalten somit mehrere Fehler. Wir glauben, den zahlreichen Spielern des Meisterwerkes einen Dienst zu erweisen, wenn wir die ganze Fehlerliste Beethovens nebst den Anmerkungen des verdienstvollen Herausgebers zum Abdruck bringen, um sie dadurch in den Stand zu setzen, in ihre Exemplare die bisher unberücksichtigten Verbesserungen des Meisters handschriftlich nachzutragen. Gleichzeitig bezweckt unsere Veröffentlichung aber auch eine Mahnung an die Verleger dieser Sonate, bei Neuauflagen für die Beachtung dieser Korrekturen Sorge zu tragen.

Beethoven schreibt im Jahre 1815:
„Fehler in der Klavierstim̄e erstes Allegro im 7ten Takt



das mit + bezeichnete E muss c sejn, nemlich [1]). Eilfter Takt fehlen zwei triller auf h . 12ter Takt fehlt auf dem zweiten A ein Auflösungszeichen, nemlich



,

[1]) Das ist in der grossen kritischen Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel nicht verbessert.

im 22ten Takt des zweiten Theils des ersten Allegro fehlt gleich auf der ersten Note das ffmo (fortissimo), im Hundert ein und fünfzigsten (151) Takt muss (im Bass) statt der mit × bezeichneten Noten so heissen wie hier, wo sich das Zeichen × befindet [1]) ———

2tes Stück Allo molto gleich im ersten Takt muss das ff weggestrichen werden ——— wo da nach die [?] Vorzeichnung der sich wieder auflöset ist der nemliche Fall und muss nebst dem dass das ff weggestrichen wird gleich auf die erste Note piano gesezt werde ——— [2]), das zweitemal als sich die Vorzeichnung der wieder in auflöset, wird wieder das ff weggestrichen und gleich auf die erste Act p. gesezet ———

Adagio Cantabile Klavierstim̄e im (17) Siebzehnten Takt muss statt

so wie hier  so heissen bej denen mit × bezeichneten Noten [?] nemlich der ⌒ Bogen von den zwene E muss weggestrichen werden und oben im Diskant ⌒ und unten ◡ im Bass so, wie hier angezeigt, bezeichnet werden ——— im 18ten Takt desselben Stücks ist das arpeggio Zeichen ausgelassen, welches da sejn muss, nemlich so

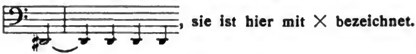
[1]) Auch dieses ist nicht verbessert.
[2]) Das piano fehlt dort.


[1])

Letztes Allegro vivace in der Klavierstim̄e (Nb:) 3 ter Takt sind zwei

Bindungen  [2]) ———

Fehler in der Violonschell Stim̄e ——— erstes Allo im 27 ten Takt steht ein Punkt hinter der halben Note A, welcher weggestrichen werden muss — im 69 ten Takt ist ein ♯ ausgelassen nemlich vor D. Zwischen dem 77 ten und 78 ten Takt muss eine Bindung angebracht werden, welche ausgelassen, nemlich:


, sie ist hier mit × bezeichnet.

(Nb) im zweiten Theil ———
im 72 ten Takt steht ein ♯ statt einem Auflösungszeichen = nemlich so muss es heissen, im 125 Takt muss statt E c gesetzt werden nemlich

Im Adagio Cantabile im 5 ten Takt ist der Bogen ausgelassen über den 2 Staccato Zeichen ·· nemlich wo hier das × steht, im 17 ten Takt ist in der Manier eine Note nemlich D, welches hier mit einem × bezeichnet ist, ausgelassen [3]), im Allo Vi-

---

[1]) Diese Akkordverbesserungen, ebenso das Arpeggio-Zeichen fehlen in der Gesamtausgabe.

[2]) Diese Stelle stimmt nicht recht.

[3]) Diese Stelle steht ganz falsch in den Drucken.

vace muss im 4ten Takt von dort an, wo das × ist ein Bogen über 5 Noten getzogen worden ——— im 56 Takt ist Dolce ausgelassen, welches hingesetzt werden muss ——— [1]) im zweiten Theil des nemlichen Stücks im 9ten Takt muss statt fis gis stehen, nemlich hier, wo das × ist im 58ten Takt des nemlichen Stückes ist crs vergessen ——— [2]) im 116ten (hundert Sechzehnten Takt) ist die ⁀ und ˈˈ Staccato Zeichen ausgelassen nemlich:

“

[Auf der leeren vierten Seite dieser Fehlerverbesserung hat die Firma notiert: „nach geschehener Correctur erbitte ich mir diese Stichfehleranzeige zurück. H.“]

Alle oben mitgeteilten Korrekturen Beethovens, die wieder ein rühmliches Zeugnis von dessen peinlichster Gewissenhaftigkeit bei der Herausgabe seiner Werke ablegen, gehören der Sonate für Klavier und Violoncell (op. 69) in A-dur an, der sogenannten Gleichenstein-Sonate, die im April 1809 bei Breitkopf & Härtel herauskam. Es ist das dieselbe Sonate, auf deren dem Freunde übergebenes Exemplar Beethoven die Worte geschrieben hatte: „Inter Lacrymas et Luctum“.

Dr. Alfr. Chr. Kalischer

---

[1]) Das Dolce fehlt in den Drucken.

[2]) Auch diese wichtige Verbesserung (gis statt fis) fehlt in den Drucken; auch das abermalige cresc. fehlt.





Schluss

In keinem Zusammenhange mit Shakespeares Dichtungen steht — wenn auch der Dichter selbst ihm als Freund und Zeitgenosse beigesellt ist — der Falstaff in Ambroise Thomas' komischer Oper „Le Songe d'une nuit d'été“, die am 20. April 1850 in Paris zuerst gegeben wurde. Das Werk, das nur als eine arge Versündigung am Geiste Shakespeares bezeichnet werden kann, ist natürlich auch ins Deutsche übersetzt worden und führt da den Titel:

Der Sommernachtstraum
Komische Oper in 3 Akten nach dem Französischen
des Rosier und de Leuven von Karl Gollmick
Personen:

William Shakespeare. — Falstaff, Oberaufseher des Königl. Parks zu Richmond. — Elisabeth. — Olivia. — Lord Latimer. — Jeremias, Schenkwirt. — Nelly, dessen Nichte. — Ein Page. — Jarvis, Waldhüter.

Der erste Akt spielt in der Taverne zur Sirene in London, wo man zu Ehren Shakespeares ein Fest rüstet, dessen Ordner Sir John Falstaff, der tapfere Ritter von der Flaschenburg, ist. Er tritt sogleich mit einem ziemlich operettenhaften Trinkliede auf, kostet den Wein und die Speisen und hält regelrecht Heerschau über das ganze aufmarschierende Küchenpersonal. Auf wenig glaubhaft gemachte Weise kommt die Königin Elisabeth allein mit ihrer Hofdame Olivia maskiert aus Shakespeares Theater ebenfalls in die Taverne. Falstaff glaubt in den Masken ein paar seiner Liebchen zu erkennen, Töchter seiner Wein- und Bierwirte usw., schliesslich, da er immer „höher hinauf“ raten muss, begrüsst er beide als Königin und Prinzessin (sie erschrecken) — vom Theater (trotzdem damals die Frauenrollen noch von Männern gespielt wurden) und betrachtet sie als Teilnehmerinnen am Feste. Hier in diesem Terzett (No. 2) und überall, wo Falstaff den Galanten spielt, weist die musikalische Zeichnung allein einige Charakteristik auf:





Er ist überzeugt, dass die Damen ihn aufgesucht haben, und er erklärt sich bereit, auf das Fest zu verzichten und sie in sein kleines Haus nach Richmond zu führen. Sie wollen sich alle drei entfernen, da kommen die Festgäste, Shakespeare und sein Freund Lord Latimer an der Spitze. Falstaff und die Frauen verbergen sich im Nebenzimmer; als sie dann fortschleichen wollen, überrascht sie Latimer, der Olivia liebt; später kommt Shakespeare dazu, den Elisabeth verehrt und näher kennen lernen möchte. Falstaff gibt Elisabeth heimlich den Schlüssel zu seinem Hause in Richmond; sie möge mit ihrer Gefährtin dahin zu entfliehen suchen, er würde bald nachkommen, vorläufig muss er Shakespeare gehorchen und samt Latimer beim Bankett verweilen.

In der Szene zwischen Elisabeth und Shakespeare berauscht sich dieser, da die Königin nicht gestatten will, dass er es an ihren Reizen tue, derart am Wein, dass er schliesslich auf eine Bank sinkt und einschläft. Falstaff kommt ebenfalls betrunken mit den Gästen, und auf seinen tollen Rat wird alles kurz und klein geschlagen. Elisabeth hat eine Blanko-Ordre des Sherifs geschrieben und in den Becher Falstaffs werfen lassen mit dem Befehl, Shakespeare schlafend nach Richmond bringen zu lassen; Falstaff führt ihn in berechtigter Furcht vor dem Sherif mit Hilfe von vier herbeigeholten Schiffern auch aus.

Der zweite Akt spielt des Nachts im Park zu Richmond. Falstaff fährt mit dem schlafenden Dichter in einer Barke vorüber, gesellt sich dann zu dem Chor der Forstaufseher, denen er eine Ballade vom wilden Jäger vorsingt. Falstaff bleibt allein, und Lord Latimer, der hinzukommt und nach den Damen fragt, lässt sich einreden, dass Olivia in Sir John verliebt sei. Ein Bukett, das dieser irrtümlich von ihr empfing, und um das Latimer vergeblich gebeten, weist er als Liebespfand vor. Der Lord zückt das Schwert auf ihn, und Falstaff ist froh, entrinnen zu können, als Olivia auftritt. Nach einer höchst romantischen Szene zwischen Elisabeth und Shakespeare, in der sie seine schützende Muse spielt, verschwindet die Königin, Olivia tritt plötz-

lich an ihre Stelle, der eifersüchtige Latimer dringt mit dem Schwert auf Shakespeare ein, Falstaff sucht vergeblich sie zu trennen. Latimer fällt, und Shakespeare entflieht wie wahnsinnig.

Im dritten Akt erscheint Falstaff im White Hall-Palast vor seiner Königin. Sie lässt ihn einen Befehl an den Sherif schreiben, der gewissermassen Falstaffs Todesurteil enthält, indem sie sich im Besitz der Geständnisse zeigt, die Sir John in aller Vertraulichkeit über seine gewissenlose Amtsführung als Parkaufseher den maskierten Schönen gestern gemacht hat. Er muss schliesslich, obwohl er immer zu lügen versucht, erzählen, dass Shakespeare nach dem Kampfe in die Themse gestürzt aber gerettet worden sei, dass aber auch Latimer, nur leicht verwundet, aus seiner Ohnmacht erwachte und frisch und gesund einherwandle, wodurch Elisabeth und Olivia, die Falstaffs Erzählungen ausserordentlich schön finden, gleichermassen beruhigt werden. Die Königin befiehlt jetzt, dass er das ganze Abenteuer zu vergessen habe, da er sonst gehangen werde. Falstaff verspricht alles, und da Elisabeth ihm noch weitere Befehle in ihrem Kabinett zu vertrauen hat, kann er zu seinem Bedauern immer noch nicht zu seinen schönen Masken gehen, deren eine auch noch seinen Hausschlüssel hat; jetzt findet er diesen plötzlich — von der Königin da hineingeworfen — in seinem Hut und glaubt nun fest an Hexerei. Nach einer Szene zwischen Elisabeth und Shakespeare, in der sie ihn glauben machen will, die Erlebnisse im Richmond-Park seien nur ein Sommernachtstraum gewesen, kommt Falstaff wieder und bestätigt dem Dichter, dass alles ein Spiel seiner Phantasie sei. Shakespeare will sterben, die Königin aber erinnert ihn an seine poetische Sendung; sie sagt ihm nun doch, dass er nicht geträumt, und dass sie seine Freundin bleiben werde, die aber nie vergesse, dass sie auch Königin sei. Latimer und Olivia werden endlich vereinigt, und Falstaff sagt zu Shakespeare:

> Mache zum Helden eines Lustspiels
> Deinen treuen Begleiter, deinen tapfern John.
> Dein Schatten wird niemals sterben,
> Wenn du, o Freund, nur willst.

„In meinen Werken soll Falstaff ewig leben,“ erwidert der Dichter, seine Unsterblichkeit als selbstverständlich voraussetzend, worauf Falstaff für sich bemerkt, dass er sich indessen hier gütlich tun wolle. Eine Lobpreisung auf Shakespeare und Elisabeth, die Beschützerin der Poesie, schliesst die Oper.

Sie ist textlich höchst albern und musikalisch wenig bedeutend. Einzig die Falstaff-Szenen sind einigermassen geniessbar, wenn auch die Figur des edlen Sir John nur in den Äusserlichkeiten nachgeahmt ist und vom Geiste des Dichters nicht einen Hauch verspüren lässt. Auch musikalisch ist sie farblos gezeichnet. Von Interesse ist nur, dass Falstaff ein persönliches Leitmotiv hat, das ihn immer ankündigt:



und dass ein Motiv in der Ouvertüre wie eine Vorahnung von Hugo Kauns symphonischem Falstaff klingt:



Ebenfalls unabhängig von den „Lustigen Weibern," aber doch anknüpfend an Falstaffs Verbannung in „Heinrich IV." — gewissermassen also eine Fortsetzung von Mercadantes „Gioventù di Enrico V." — und Falstaffs Windsor-Abenteuer behandelnd, stellt sich die dritte auf französischem Boden erblühte Falstaff-Oper dar, die der Komponist des „Postillon von Longjumeau" wenige Monate vor seinem Tode auf die Bühne brachte. Der Titel und die Besetzung lautet:

Falstaff

Opéra-comique en un acte de MM. de Saint-Georges et de Leuven.
Musique de Ad. Adam de l'Institut. Répresenté pour la première fois sur le Théâtre-Lyrique, le 18. Janvier 1856.

Sir John Falstaff . .	MM. Hermann-Léon	Bras d'acier	Mr. H. Adam
Simpson	„ Legrand	Polly	Mlles. Bourgeois
Pistolet	„ Ailais	Margaret	„ Garnier
Le Schérif	„ Leboy	Mistress Martinn . . .	„ Vadé

De Leuven, der schon am „Sommernachtstraum" mitgearbeitet hatte, wollte wohl die wirksame Figur des Falstaff daraus retten, indem er sie in den Mittelpunkt einer neuen Handlung stellte. Aber auch hier ist alles oberflächlich geblieben, und für den rein germanischen Humor der Dichtergestalt haben die romanischen Librettisten nicht das geringste Verständnis.

In ihrer Arie (No. 1) schilt Polly über die bösen betrügerischen Männer und gibt ihren Freundinnen den Rat, der Zärtlichkeiten zu spotten und den Versprechungen nicht zu glauben. Margaret und Mistress Martinn stimmen in den Refrain mit ein.

In einer prächtigen Buffo-Arie (No. 2) besingt Falstaff das Trinken und den Ruhm und versichert, dass er der Anfeuchtung bedürfe, denn der gute Wein gebe seiner Person die grosse Bedeutung, die schöne Rundung, die Würde und Schönheit und auch die Heiterkeit, die allen magern Leuten fehle. In dem Ensemble No. 3, an dem sich alle Personen beteiligen, bringt Simpson vom König Heinrich das Patent, das Falstaff zum Gouverneur von Windsor ernennt, zur grossen Verwunderung des Sherifs. Falstaff ist selig, wieder zur Grösse emporgehoben zu sein, und zeigt sich als gnädiger Gebieter, der den Frauen Freund, den Kindern Vater sein werde und nur aller Bestes wolle — im zwiefachen Sinne. Simpson singt ein Lied (No. 4), in dem er sagt, dass, wenn man die Menschen regieren wolle, man zuerst sich selbst beherrschen müsse. No. 5 ist ein komisches Liebesduett, in dem Falstaff um Margaret wirbt, ihr Hand, Rang, Titel und Grösse anbietet, ihr alle Zärtlichkeit und Annehmlichkeit verspricht und schildert, wie die Leute sagen werden, welch schmuckes Paar sie abgeben. Sie fragt, ob sie wirklich seine Frau werden solle, und er bestätigt, dass sie die Vizekönigin von Windsor würde mit Dienern in goldnen Gewändern. Ja, sie möchte wohl, aber sie tanze so gern, und er wäre doch so dick. Er tanze ganz ausgezeichnet, sagt er, wie ein Sylphe, er werde springen und sich drehen, um ihr zu gefallen. Er tanzt auch wirklich mit ihr, kommt ganz ausser Atem, und als er ein Küsschen begehrt, wird er verlacht, und Margaret sagt, dass ein anderer den Kuss empfangen werde. In dem Liede No. 6 belehrt Falstaff den harmlosen Pistolet, dass das Gesetz eine Spinnwebe sei, in die die kleine Mücke unrettbar verwickelt werde; die dicke Wespe aber, oder der grosse Schmetterling zerreisse das Netz. Die Zügel des Gesetzes seien nicht für ihn, der als Schmetterling um alle Rosen seines Reiches flattere. Das Terzett No. 7 zeigt uns Falstaff, wie ihm von Mrs. Martinn und Polly Wein zur Wahl vorgesetzt wird, wie er sie beide gut findet und mit poetischen Lobesworten besingt. Dann aber erinnern ihn die beiden Frauen an seine Liebesschwüre und drängen ihn zur Wahl zwischen ihnen selbst. Er sucht sich aus der schwierigen Lage mit glatten Worten herauszuwinden, aber auf die energische Frage, welche er nun heiraten wolle, muss er dann doch Farbe bekennen und sagt, dass es keine von ihnen beiden, sondern eine andere sei. Sie schimpfen ihn Lügner, Betrüger, Verführer usw. und drohen ihm mit der Justiz. Nach einem kurzen Melodram (No. 7b), währenddessen Falstaff sich versteckt, treten alle Personen der Oper wieder auf (No. 8 Finale), um ihn zur Rechenschaft zu ziehen und zu bestrafen, und Falstaff macht sich schon auf das Gehangenwerden gefasst. Unter dem Melodram verspricht er aber offenbar Reue und Besserung, und es wird ihm mitgeteilt, dass der König ihm verzeihe. Seiner Würde aber ist er entsetzt, und Simpson nimmt seine Stelle ein. Falstaff spielt den Gekränkten und fragt: zweifelt man an meiner Ehrenhaftigkeit? Nach der Antwort, die er erhält, schliesst die Prosa mit „Ah, der gute König!“ Dann tröstet sich Falstaff und singt: wenn man England meiner Talente und Tugenden beraubt, so werde ich wieder ein lustiger Tunichtgut, werde lachen und trinken. Fahre wohl Macht und Würde, lasst uns tanzen und singen!

Die leichte und flotte Musik, im Stil der „Nürnberger Puppe“, gibt sich frisch und natürlich, oft völlig operettenhaft wie bei Offenbach, Lecoq, Planquette u. a. Eine tiefere Charakteristik des Falstaff würde man freilich vergeblich suchen. Auch in der mit vielen Koloratur-Kadenzen geschmückten Hauptarie singt er vom Weine, wie eben ein anderer auch singen könnte:







und der da mit Margaret tanzt, könnte ebensogut ein junger, leichtfüssiger Bursche sein:



Es ist charakteristisch für die Franzosen, dass sie keine Seite von Falstaffs Wesen zu erfassen wissen als die seiner Galanterie. Das zeigt sich in Worten und Tönen ganz unzweideutig, und es ist wohl kein Zufall, dass schon die erste Opernbearbeitung, die ja eine französische ist, gleich im Titel „Le vieux coquet" den Buhler in den Vordergrund rückt, während die Weiber dem alten Schlemmer ja nur Mittel zum Zweck sind, seine Taschen zu füllen und sein Faullenzerleben führen zu können. Gegen die vollsaftige, lebenatmende Figur, die Nicolai auf die Bühne gestellt hat, und gar gegen den geistvollen Lumpen der Shakespeareschen Dichtung schrumpfen die französischen Dickwänste zusammen wie „ausgenommene Heringe". Erwähnt sei übrigens, dass der Klavierauszug zu Adams „Falstaff" von Léo Delibes, dem nachmals berühmt gewordenen Komponisten der „Lakmé" und „Coppelia", arrangiert ist.

Die von Professor Friedlaender im Shakespeare-Jahrbuch bezüglich der Abstammung von Balfes und Adams Opern offen gelassene Frage hat nunmehr ihre Beantwortung gefunden.

In Italien wiederum ist Falstaff zuletzt auf die Opernbühne gebracht worden, und mit einem Meisterwerke von höchster künstlerischer Eigenart schliesst vorläufig die Reihe der Opernbearbeitungen des Stoffes ab. Am 9. Februar 1893 verkündete der Theaterzettel der Mailänder Scala unter der Impresa von Piontelli & Co. die Uraufführung von

Falstaff

Commedia lirica in tre atti di Arrigo Boito
Musica di Giuseppe Verdi

Personaggi:

Sir John Falstaff	Vittorio Maurel
Ford, marito d'Alice	Antonio Pini-Corsi
Fenton	Edoardo Garbin
Dr. Cajus	Giovanni Paroli
Bardolfo } seguaci di Falstaff	P. Pelagalli-Rossetti
Pistola } seguaci di Falstaff	Vittorio Arimondi
Mrs. Alice Ford	Emma Zilli
Nannetta, figlia d'Alice	Adelina Stehle
Mrs. Quickly	Giuseppina Pasqua
Mrs. Meg Page	Virginia Guerrini
L'Oste della Giarrettiera	Attilio Pulcini

Robin, paggio di Falstaff. Un paggetto di Ford.
Borghesi e Popolani. Servi di Ford. Mascherata di folletti, di fate, di streghe etc.

„Es sind 40 Jahre her, dass ich eine komische Oper zu schreiben wünsche, und 50 Jahre, dass ich ‚Die lustigen Weiber' kenne; indes — die gewohnten ‚Aber', die sich überall einstellen, haben sich stets meinem Wunsche widersetzt. Nun Boito alle die ‚Aber' beseitigt und für mich eine lyrische Komödie geschrieben, die sich mit keiner andern vergleichen lässt, macht es mir Vergnügen, die Musik dazu zu schreiben. — Falstaff ist ein böser Geselle, der schlimme Streiche aller Art macht, . . . aber in belustigender Form — er ist ein Typus! Sie sind so selten, die Typen. Die Oper ist vollständig komisch“.

So kündigte der achtzigjährige Verdi einem befreundeten Kritiker die Entstehung des „Falstaff“ an. Ein einziges Mal in seinem Leben hatte der Meister — unter den traurigsten Verhältnissen, zwei Kinder und die Gattin waren ihm gestorben — eine komische Oper geschrieben: „Un Giorno di Regno“, die am 5. September 1840, ebenfalls an der Scala, die Uraufführung erlebt hatte, ohne zu gefallen. Jetzt, mehr als fünfzig Jahre später, kehrte er, als wolle er die Scharte von damals auswetzen, noch einmal auf das Gebiet, auf dem er den einzigen Misserfolg erzielte, zurück und krönte seine Komponisten-Laufbahn mit einem Werke, das in noch höherem Grade als „Aida“ und „Otello“ die Formen der alten Oper gänzlich abstreift und neben den „Meistersingern“ als das vollendetste musikalische Lustspiel, vielleicht mehr noch als jene neue Pfade für die Weiterentwicklung weisend, gelten darf. Die Wahl des Stoffes ist um so bedeutsamer, als Falstaffs Humor eben so durchaus germanischer Natur ist, dass Verdi bei

seinen Landsleuten kaum auf sofortiges völliges Verständnis rechnen durfte, und um so bewundernswerter das Eindringen des Meisters in diesen Typus, der in Verdis Vertonung sich als ein alles Bisherige überragender Höhepunkt in der musikalischen Charakterisierung der Falstaff-Figur darstellt. Liegt das Hauptgewicht in allen früheren Opern auf seiten der weiblichen Partieen, so tritt hier Sir John durchaus als Träger der Handlung in den Mittelpunkt. Weit hinaus über die bisherige Auffassung als Lustigmacher und gefoppter Narr trägt er hier wieder die Züge des Shakespeareschen Edelmanns, der bei aller Verkommenheit noch immer menschliches Interesse zu erwecken weiss. Und die musikalische Zeichnung lässt durch die vornehme Linienführung uns allezeit den Kavalier, der schon als flotter Page den Frauen gefährlich wurde, den Hofmann in Haltung und Gebärde erkennen, dessen Lumpereien selbst noch einen adligen Anstrich zu haben scheinen. Man glaubt ihm das Pathos, mit dem er unterscheidet, wie er sich über die Ehre hinwegsetzt, während seine plebejischen Spiessgesellen sie für sich in Anspruch nehmen. Die praktische Philosophie, zu der er sich durchgerungen, die Bewusstheit seines Seins und Handelns, die am Schlusse sich in dem führenden Thema der wundervollen Fuge „Alles ist Spass auf Erden" ausspricht, lässt ihn auch als Opernfigur als wahren Aristokraten erscheinen, demgegenüber die Buffos der älteren italienischen Oper, wie Doktor Bartolo und der schon sehr hoch stehende Don Pasquale, immerhin den Eindruck kleiner Leute machen.

Auf die sonstigen Vorzüge des allbekannten Werkes näher einzugehen, ist hier nicht der Ort, wo mehr die charakteristischen Unterscheidungen der verschiedenen Opern und die aufwärtssteigende Entwicklung in der musikalischen Zeichnung der Falstaff-Figur angedeutet werden sollten.

Steht nun der italienische Falstaff Verdis in seiner feinen Detailbehandlung und der modernen Tonsprache dem deutschen Ritter Dickwanst Nicolais (der neben seinem melodischen Reichtum auch schon manchen auf die Neuzeit hinweisenden Zug aufweist) gegenüber wie die Erfüllung der Verheissung, so darf hier nicht unterlassen werden, an ein Werk zu erinnern, das wieder schon über Verdi hinaus den Falstaff-Typus in neuem Lichte zeigt. Auf deutschem Boden wiederum entstand die Tonschöpfung — diesmal keine Oper sondern eine Orchester-Humoreske — die die tiefstgehende und modernste Differenzierung des Charakters darstellt.[1])

---

[1]) Erwähnt seien in diesem Zusammenhange auch die selbständigen Ouverturen zu Shakespeares „Lustige Weiber": die aus dem Jahre 1835 stammende von dem Wiener A. E. Titl, Kapellmeister am Hofburg-Theater, als op. 16 bei Schott in Mainz für Klavier erschienene, D-dur $^2/_4$, Presto, in einem Satz, ferner die von Berthold Damcke (1840) und die von Otto Oberholzer (1885), beide ungedruckt, nach Friedlaenders Zusammenstellung. Nicht erwähnt ist dort die Ouverture zu „The merry wives of Windsor" von Will. Sterndale Bennett.

In dem Werk „Sir John Falstaff“ von Hugo Kaun, das am 9. Mai 1906 im Symphoniekonzert der Königlichen Kapelle unter Weingartner im Berliner Opernhause seine Uraufführung erlebte, erscheint unser Held als ein ganz Neuer. Das Tragikomische der Gestalt, das sie mit nur wenigen der Weltliteratur teilt — dem Don Quijote des Cervantes, verschiedenen Charakteren Molières und Gozzis, dem geschwätzigen Barbier von Bagdad — kommt hier zum ersten Male musikalisch voll zum Ausdruck. Eine Humoreske ist dieser Falstaff nur in ähnlichem Sinne, wie Corneille seinen „Cid“ eine Tragikomödie nennt, wie Kaulbachs Fresken im Treppenhause des Berliner Museums als humoristische Darstellungen aus der Weltgeschichte bezeichnet werden. Wir erkennen aus dem Tongemälde sogleich den dicken Schlemmer mit seiner grotesken, Würde heischenden Haltung; wir vernehmen von seinem Witz, durch den er die aufschneiderische Erzählung seiner Heldentaten würzt; wir hören sein Liebeswerben und das weibliche Lachen, das es verspottet. Aber der Grundzug von Falstaffs Charakter ist hier der Weltschmerz, die Weltverachtung, aus der er sich nur durch seinen Humor erhebt. „A plague of sighing and grief; it blows a man up like a bladder.“ —

So sehen wir die Gestalt des Falstaff im Laufe der Jahrhunderte von den possenhaften Anfängen an wieder bis zu einer des Dichters würdigen Charakterfigur musikalisch entwickelt.[1]) Mit der Steigerung der Mittel ist auch eine solche der Ausdrucksfähigkeit Hand in Hand gegangen, dass die moderne Tonkunst es unternehmen konnte, über die meisterhaft geschilderten Bühnen-Falstaffs Nicolais und Verdis hinaus, unter Verzicht auf Wort und Darstellung, der Orchestersprache allein die Zeichnung dieses komplizierten Charakterbildes anzuvertrauen. Wahrlich, die Unerschöpflichkeit der Kunst kann nicht schöner und hoffnungsreicher gezeigt werden als an der Hand der Umbildungen, die die Falstaff-Figur im Laufe der Jahrhunderte erfahren hat; und wie ein Seherwort klingt E. T. A. Hoffmanns Ausspruch:

„Immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist: nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Körperlebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schlingt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.“

---

[1]) Es sei mir am Schluss dieser Studie gestattet, nochmals allen denen zu danken, die bei der Beschaffung des Materials freundliche Hilfe leisteten. So den Vorständen der Hofbibliotheken in Dresden und Wien, Herrn Prof. Mandyczewski in Wien, der Intendanz des Mannheimer Hoftheaters, den Herren Wagh und Dolet in Paris, Schatz in Rostock, Dr. F. Walter, O. Beling und B. Hildebrand in Mannheim, Hans Lortzing in Berlin und nicht zuletzt Herrn v. Hülsen und den Bibliothekaren der Hoftheater-Bibliothek, Prof. Altmann (Deutsche Musiksammlung bei der Königl. Bibliothek) und dem allezeit hilfsbereiten Oberbibliothekar der Königl. Bibliothek in Berlin, Prof. Kopfermann. Der verdienstvollen Vorarbeit des Herrn Prof. Friedlaender im Shakespeare-Jahrbuch 1901 wurde wiederholt gedacht.





ZUR ÄSTHETIK DER KLAVIERSPIEL-APPARATE

von F. A. Geissler-Dresden



Man erzählt, dass Beethoven einst in einer zauberischen Mondnacht an ein einsames Haus gekommen sei, aus dem ihm die Klänge seiner cis-moll Sonate entgegentönten, und dass diese Wiedergabe seines Werkes durch eine kunstgeübte Frauenhand einen tiefen Eindruck auf den Meister hervorbrachte. Das mag sein. Denn Beethoven konnte versichert sein, dass wirkliche Hände in jenem geheimnisvollen Hause die Tasten meisterten, dass eine musikerfüllte Seele ihre Empfindungen in seinen Tönen ausströmen liess. Heutzutage hätte es dem Meister passieren können, dass er bei näherem Hinschauen eine Person erblickt hätte, die seine Sonate vermittels eines Klavierspiel-Apparats wiederzugeben in der Lage war. Denn die Pianolas, Phonolas und wie die andern -olas alle heissen, erwerben sich von Jahr zu Jahr mehr das Heimatsrecht in den Häusern der wohlhabenderen Kreise. Und wer gar in der Lage ist, ein paar Tausender für seine Musikliebhaberei zu opfern, der kann sich in dem „Mignon"-Klavier ein Instrument anschaffen, das, auf mechanischem Wege in Gang gesetzt, alle Nuancen derjenigen Künstler, nach deren Spiel die betreffende Rolle angefertigt ist, aufs Täuschendste nachahmt, so dass wir in der Tat beim ersten Hinhören die Virtuosen mit all ihren Eigentümlichkeiten des Anschlags, des Vortrags und der Rhythmik und Dynamik selbst zu vernehmen meinen. Die Fabrikanten der Klavierspielapparate können denn auch mit rückhaltlosen, bewundernden Zuschriften und Urteilen von berühmten Künstlern und Kunstkennern aufwarten, und kein Mensch wird daran zweifeln, dass diese Auslassungen durchaus ehrlich und ernst gemeint sind. Immerhin dürften sie für die Beurteilung des ästhetischen Wertes der Mechanismen nicht von ausschlaggebender Bedeutung sein, denn sie beweisen doch schliesslich nichts weiter, als dass Künstler wie Kritiker gleichermassen durch die Leistungen des Apparats verblüfft worden sind. Darum ist es vielleicht an der Zeit, einmal die Frage aufzuwerfen, welchen Wert die Klavierspielapparate für die künstlerische Kultur im allgemeinen und für die Musik im besonderen haben. Keinesfalls kann man nach Lage der Dinge an diesen mechanischen Meisterstücken mehr achtlos oder achselzuckend vorübergehen oder sie nur als Spielereien betrachten.

Die Klavierspielapparate bedeuten zunächst einen höchst beachtenswerten ästhetischen Fortschritt gegenüber den „Musikwerken", die nach Einwurf eines Zehnpfennigstücks ihre Walzen in Bewegung setzen und Spieldosenmusik in verschiedenen Dimensionen bieten, und den „automatischen Klavieren", auf denen, ebenfalls nach Einwurf eines Nickels, unsichtbare Hände ein Musikstück abzuhaspeln scheinen. Diese beiden Arten der Musikmechanismen sind, da wir in aller Kunst den Ausdruck der verfeinerten, gesteigerten Individualität zu betrachten haben, von keinerlei ästhetischer Bedeutung. Sie können eine solche höchstens mittelbar für so primitive Menschen erlangen, denen das blosse Wohlbehagen des Klanges schon genügt, und die noch nicht soweit vorgeschritten sind, in jeder Kunst die Betätigung der Persönlichkeit zu suchen. Dieses Feinempfinden für das Persönliche lässt übrigens auch bei gebildeten Leuten verhältnismässig rasch nach, wenn entweder die Aufmerksamkeit längere Zeit hindurch angespannt worden ist oder gewisse Hemmungen wegfallen, wie z. B. nach einigermassen reichlichem Genusse von Alkohol. Man kann sich hundertmal davon überzeugen, dass eine etwas „in Stimmung" geratene Gesellschaft sogar gebildeter und künstlerisch erzogener Leute für eine feine, musikalische Darbietung wenig empfänglich ist, aber um so grösseres Vergnügen an dem geräuschvollen Getön mechanischer Musikwerke empfindet, je animierter die Stimmung wird. Kann man also den beiden automatischen Apparaten keinerlei ästhetische Bedeutung beimessen, so sind sie doch nicht ganz einflusslos. Denn gerade sie könnten erzieherisch wirken, wenn die Fabriken es sich angelegen sein lassen wollten, nur gute Musik auf die Musikwerke zu bringen und auf Gassenhauer zu verzichten. Leider aber verlangt das Publikum mit Hartnäckigkeit gerade die jeweilig in Mode stehenden „Neuesten Melodieen", und die Fabriken tragen diesem Verlangen bereitwillig Rechnung.

Die Pianola-, Phonola- und anderen ähnlichen Klavierspielapparate stellen zweifellos einen grossen Fortschritt gegenüber dem automatischen Klavier dar und haben Anspruch auf eine Bewertung künstlerischer Natur. Denn sie schalten die Persönlichkeit des Spielers nicht aus, sondern gewähren ihm die Möglichkeit, Zeitmasse, Tonstärke und Vortragsart nach seiner Auffassung dadurch zu regeln, dass er sich der verschiedenen Schrauben und Hebel richtig bedient. Ich kann mir recht gut vorstellen, dass ein musikalisch beanlagter und stark empfindender Mensch durch einen solchen Apparat viele Freude erlebt. Da ihm die nötige Technik mangelt, so würde er trotz aller Sehnsucht voraussichtlich niemals imstande sein, eine Beethovensche Sonate oder etwa das „Meistersinger"-vorspiel selbst auf dem Klavier zu exekutieren, oder, wenn er es doch wagen sollte, so würde dieser Versuch kläglich genug ausfallen, ihm selbst

die Freude an der Sache rauben und die Nachbarn zur Verzweiflung treiben. Der Apparat nimmt ihm jede derartige Sorge ab, klar und sicher kommen selbst die schwierigsten Passagen heraus, und das leidige Fehlgreifen ist vollständig ausgeschlossen. Der Musikfreund liest, während der Apparat arbeitet, in den vor ihm liegenden Noten nach und kann, falls er mit der Eigenart des Musikstücks und der Maschine genügend vertraut ist, seinem Vortrag in der Tat eine gewisse persönliche Färbung verleihen. Allerdings nur insoweit, als Tempo und Dynamik in Frage kommen. Auf eins hat er keinen Einfluss: auf den Anschlag. Und gerade dieser ist doch für den künstlerischen Wert alles Klavierspiels entscheidend. Technische Geläufigkeit in höchst respektablem Grade nennt mancher Dilettant sein eigen, doch den Künstler macht auf dem Klavier der Anschlag, diese geheimnisvolle Fähigkeit, den Mechanismus des Hammerwerkes zu überwinden und das Fluidum der eignen Person so auf das Instrument zu übertragen, dass der Ton lebt und blüht und, gleich dem eines Streichinstruments, durch unmittelbare körperliche Berührung der Saiten erzeugt zu sein scheint. In diesem ausschlaggebenden Punkte versagen alle Klavierspielapparate. Und damit scheitert auch ihr Anspruch auf volle musikästhetische Bewertung. Sie sind unstreitig geeignet, die leidige Klavierstümperei durch ein technisch sauberes Spiel zu ersetzen; sie ermöglichen die korrekte und bis zu einem gewissen Grade persönlich gefärbte Wiedergabe bedeutender Werke und tragen dadurch ganz wesentlich zur Verbreitung guter Musik und zur Hebung des Geschmacks bei, aber sie können doch nie und nimmer die Hand des echten Künstlers ersetzen, ein Rest des Automatischen hängt auch ihnen an, selbst wenn sie von einem Musiker ersten Ranges bedient werden. Ich habe in einer Gesellschaft erlebt, dass ein namhafter Klaviervirtuose ein Stück zunächst mit dem Apparat, den er mit bewundernswerter Feinheit auszunutzen wusste, und sodann mit seinen eignen Händen spielte: der Unterschied war verblüffend. Zwar liefen dem Virtuosen einige kleine Versehen unter, die sich der Apparat niemals zu Schulden kommen lässt, aber Anschlag und Auffassung kamen doch erst beim persönlichen Vortrag in künstlerischer Weise zur Geltung.

Das „Mignon"-Klavier soll nun diesen Mangel an Persönlichkeit ersetzen. Es besteht aus einem nach besonderen Grundsätzen gebauten Pianino, das vermittels einer nach einem Aufnahmeapparat hergestellten Notenrolle und durch elektrischen Antrieb derart zum Tönen gebracht wird, dass man ein Musikstück ganz genau so hört, wie es der betreffende Virtuos in den Aufnahmeapparat hineingespielt hat. Da fehlt keine noch so geringfügige Anschlagsnuance, da merkt man sogar die feinsten Details des Pedalgebrauchs, da wird selbst jeder Zufallsfehler, den der Künstler beim Spielen machte, sorgsam registriert und bei jeder Wiederholung vor-

geführt. Kein Zweifel, es ist ein wundersamer Mechanismus, und wenn man ihn zum ersten Male hinter einem Vorhang erklingen hört, glaubt man schier, dass ein echter lebender Künstler am Instrumente sitze, zumal da das „Mignon"-Klavier auch noch den staunenswerten Vorzug hat, den vollen Klang der grössten Konzertflügel täuschend wiederzugeben. Sicherlich ist diese Erfindung von hohem Kunstwert, denn sie ermöglicht es, die Eigenheiten des Spiels aller grossen Klavierkünstler der Nachwelt zu überliefern und für die Lernenden aller Zeiten aufzubewahren, so dass man Vergleiche anstellen und aus ihnen die wertvollsten Anregungen schöpfen kann. Und wie alle Musikschulen von solch einem Instrumente dauernden Nutzen haben, so ist es auch für den Musikfreund, der sich die Anschaffung eines „Mignon"-Klaviers leisten kann, sicherlich ebenso schön wie interessant und geschmacksbildend, sich durch diesen geheimnisvollen Apparat ein Stück Chopin von Paderewski, einen Beethoven von d'Albert und einen Mozart von Carl Reinecke vorspielen zu lassen und dabei doch in der beschaulichen Stille des eignen Heims, fern von Konzertsaal und grossem Publikum zu bleiben. Ich weiss also die Vorzüge des „Mignon"-Klaviers vollauf zu würdigen, muss aber doch auch ihm gegenüber meine ästhetischen Bedenken aufrecht erhalten. Denn der Apparat gibt ein Stück doch nur so wieder (allerdings mit peinlichster Treue), wie es der betreffende Künstler in einer bestimmten Stunde dem Aufnahmeapparat anvertraute. Genau so wird es die Maschine spielen, so oft die betreffende Rolle eingelegt wird, hundertmal, tausendmal ohne jede geringste Änderung. Und darin liegt das Manko. Wir haben es hier gleichsam mit der Versteinerung einer einzigen künstlerischen Leistung zu tun. Während der lebende Künstler, unter dem Einflusse verschiedener Stimmungen und Seelenregungen, dasselbe Stück bei jeder Wiederholung mindestens in zwanzig Details anders spielt als vorher und gerade dadurch immer aufs neue interessiert, wird seine Kunst durch das „Mignon"-Klavier sozusagen fossil, ein Museumsgegenstand, nicht mehr ein lebendes Stück eigner Seele.

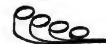
Die Mechanik ist eine grosse Sache. Aber auf dem Gebiete der Tonkunst ist sie nicht berufen, andere als sekundäre Fortschritte herbeizuführen. Denn auch der am genialsten ersonnene Mechanismus ist eben doch nur eine tote Maschine, alle Kunst aber ist Leben und Eigenpersönlichkeit. Darum sollen sich die Pianisten ihre Künstlermähnen nicht vor Sorge ergrauen lassen: und wenn noch hundertmal feinere Klavierspielapparate aufkämen, der echte Künstler wird doch stets unersetzlich sein. Aber auch nur der echte, denn der geringwertige Pianist ist schon heute durch die Apparate mehr als ersetzt.



BÜCHER

199. **Alfr. Chr. Kalischer: Beethovens Sämtliche Briefe.** Kritische Ausgabe mit Erläuterungen. II. Band. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1907.

Manch interessante Neuigkeit enthält der vorliegende Band. Werden darin doch eine Menge bisher ungedruckte Beethovenbriefe mitgeteilt, die uns neue Einblicke in des Meisters Werkstatt gewähren und charakteristische Züge des Menschen Beethoven in neuer Beleuchtung zeigen. Wohl die reichste Ausbeute in dieser Hinsicht bietet der lange Brief an Breitkopf & Härtel vom 9. Oktober 1811 (No. 253). Wir erfahren daraus, dass Beethoven das Oratorium „Christus am Ölberge" in 14 Tagen geschrieben hat, und zwar „zwischen allem möglichen Tumult und andern unangenehmen ängstigenden Lebensereignissen". Namentlich der Kummer um seinen todkrank darniederliegenden Bruder Karl erschwerte ihm die Arbeit. — Eigentümlich berührt es, wenn man Beethoven förmlich in Bestürzung geraten sieht, als er auf der Erstausgabe seiner c-moll Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester op. 80 eine Widmung an den König Maximilian Joseph von Bayern entdeckt. „Wie komme [ich] aber ums Himmels willen zu der Dedikation meiner Phantasie mit Orchester an den König von Bayern?" ruft er aus. „Haben Sie [sie] vielleicht selbst dediziert, wie hängt dieses zusammen? Ungestraft darf man Königen nicht einmal etwas widmen." So hat also wohl die Verlagshandlung die Widmung eigenmächtig abgefasst, und Beethoven ist „unschuldig daran", dass sein op. 80 mit dem Namen des Königs von Bayern verbunden ist. Auch über die Widmung der C-dur Messe op. 86 enthält jener Brief vom 9. Oktober 1811 eine interessante Notiz. Die Messe, die ursprünglich dem Fürsten Esterhazy gewidmet werden sollte, und die schliesslich der Fürst Kinsky erhielt, war zwischen beiden noch einer dritten Person, einer Dame, zugedacht. Nach Kalischers einleuchtender Erklärung war die Auserwählte Bettina Brentano, mit der Beethoven im Jahre 1810 viel verkehrt hatte. Er liess die Widmung an sie wieder streichen, weil das „Frauenzimmer jetzt geheiratet ist", — sie war im April 1811 Frau von Arnim geworden. Beethovens Verstimmung über diesen Schritt Bettinas lässt ermessen, wie tief seine Neigung zu der schönen, geistvollen Dichterin gegangen sein mag. — Aus dem gleichen Briefe ergibt sich, wie hohen Wert Beethoven auf die deutsche Fassung des Titels seiner Es-dur Klaviersonate op. 81a „Das Lebewohl, Die Abwesenheit, Das Wiedersehen" legte. Er hatte das Werk der Verlagshandlung mit der ausdrücklichen Bestimmung übergeben, den Titel *französisch* und deutsch, „ja nicht französisch allein", aufzudrucken (No. 236). Aber die Sonate erschien trotzdem nur mit französischem Titel. Da zürnt der Meister: „Mit französischem Titel, warum denn? Lebewohl ist was ganz anderes als Les adieux, das erstere sagt man nur einem herzlich allein, das andere einer ganzen Versammlung, ganzen Städten —". Ist dieser Unterschied, den wir noch heute im täglichen Verkehr fühlen und berücksichtigen, jemals treffender charakterisiert worden? — Auch andere Briefe liefern bemerkenswerte Details. So ersehen wir aus No. 234, dass Beethoven





das grandiose B-dur Trio op. 97 bereits im April 1811 der Firma Breitkopf & Härtel zum Stich anbot. Des Meisters Freund Oliva nahm das Werk selbst mit nach Leipzig und verhandelte mit der Firma in Beethovens Namen darüber. Aber es „fand vor den Augen dieser Verleger keine Gnade“, die Verhandlungen verliefen erfolglos, und das Trio blieb ungedruckt bis zum Jahre 1816. Damals erst erschien es bei S. A. Steiner in Wien. — Von höchster Wichtigkeit für den ausübenden Musiker ist ein von Kalischer aufgefundenes, in seiner Sammlung als No. 431 zum ersten Male veröffentlichtes Verzeichnis der in der ersten Ausgabe der berühmten Gleichenstein-Sonate für Klavier und Violoncello (A-dur, op. 69) vorhandenen Druckfehler.[1] Beethoven hat es offenbar sofort nach dem Erscheinen des Werkes angefertigt und an die Verleger gesandt, um danach die Platten für spätere Abzüge verbessern zu lassen. Die Verleger gaben es in die Druckerei weiter. Der Stecher hat jedoch die Korrektur so oberflächlich ausgeführt, dass eine ganze Menge von Versehen stehen geblieben sind. Diese haben sich in sämtliche spätere Ausgaben der Sonate fortgeerbt, und wir spielten sie ahnungslos bis heute. Nur ein paar Fehler seien herausgegriffen, und zwar aus der Klavierstimme: im Adagio cantabile, vorletzter Takt, sind die Akkorde des zweiten und dritten Achtels nicht dreistimmig, sondern vierstimmig. Als Alt ist je ein eingestrichenes gis einzufügen. Ferner: vor dem letzten Akkord des Adagio fehlt das Arpeggio-Zeichen. Diese Beispiele dürften genügen, um jeden Spieler der Gleichenstein-Sonate zu einer sorgfältigen Korrektur seines Exemplars auf Grund jenes von Kalischer mitgeteilten Verzeichnisses zu veranlassen. — Neben der Fülle des Neuen bietet Kalischer das ältere Material kritisch geprüft, von Lesefehlern früherer Herausgeber nach Möglichkeit gereinigt und mit reichster Sachkenntnis erläutert. So schliesst sich dieser zweite Band, der die Briefe aus den Jahren 1811—1815 umfasst, würdig dem ersten an.

Dr. Hans Volkmann

200. W. Reinecke: Die Kunst der idealen Tonbildung. Studie für Sänger, Schauspieler, Redner, Lehrer, Prediger. Verlag: Dörffling & Franke, Leipzig.

Seit vielen Jahren stehe ich gegenüber all den Veröffentlichungen über die menschliche Stimme, Tonbildung, Stimmphysiologie und wie sie sonst alle heissen mögen, auf dem Standpunkt von „jenseit von Gut und Böse“, vorausgesetzt, dass die betreffenden Gesangschulen oder Abhandlungen kraft ihrer wissenschaftlichen Grundlage überhaupt ernst zu nehmen sind. Gut oder wenigstens gut gemeint sind sie alle bezüglich ihrer mehr oder minder geschickten Darstellung der physiologischen Vorgänge bei der Klangentfaltung der menschlichen Stimme, der Struktur des Stimmorganismus, überhaupt in bezug auf das Allgemeinbegriffliche der Klangäusserung; denn es gibt wohl keinen Verfasser eines ernst zu nehmenden Werkes über die menschliche Stimme, der nicht das Stimminstrument bis in den letzten Winkel des labyrinthischen Baues hinein gründlich kennen gelernt hätte. In dieser Beziehung macht auch die Studie des Herrn Dr. Reinecke einen sehr günstigen Eindruck. Man sieht es dem kleinen Werke sofort an, dass sich der Verfasser auf dem Gebiet der Stimmphysiologie gründlich umgesehen und Kenntnis von allen bedeutenderen Werken hat. Die Studie, die, wie der Verfasser sagt, die Frucht von zehn arbeitsreichen Jahren ist, ist klar und übersichtlich angelegt, in der Darstellung des Stoffes verständlich, sachlich und ohne polemische Weitschweifigkeit. Ohne neue Gesichtspunkte aufzustellen, teilt Dr. Reinecke seine Aufgabe in Theorie und Praxis ein und bietet in dem ersten Teile einen mit vielem Geschick zusammengestellten Extrakt unserer besten stimmphysiologischen Werke. Auch mit seinen praktischen Fingerzeigen und Erklärungen wandelt der Verfasser keineswegs neue, doch immerhin

[1]) Vgl. S. 285ff. dieses Heftes.



verständige Pfade, sofern die Auslassungen sich mehr den Vorgängen allgemein zu behandelnder Art, wie Atmung, Tonerzeugung usw., nähern. Was der Verfasser sonst an Behauptungen aufstellt — ich greife nur einiges heraus —, so gründen sich diese, daran zweifle ich nicht, auf praktische und gewissenhafte Beobachtungen, sind jedoch immerhin Anschauungen und Erfahrungen subjektiver Art. Wenn Dr. Reinecke sagt: „Das a ist unbedingt zum Ausgangspunkt des Unterrichts zu nehmen", oder an anderer Stelle empfiehlt, als Anfangskonsonanten w, p, t, r usw. zu studieren, so bin ich weit davon entfernt, zu behaupten: Das ist unter allen Umständen falsch! Wenn der Verfasser ferner anstatt der Tiefatmung oder Zwerchfellatmung von einer Tiefdruckatmung spricht, wenn er meint, dass durch Massage des Halses und des Kehlkopfs Kräftigung der Halsmuskeln und Lockerung des Kehlkopfs sowie des Zungenbeins entstehen; dann das Gefühl beim Singen empfinden will, als sängen wir den Ton nicht vorn zum Munde heraus, sondern wir zögen ihn von oben aus der Kuppel oder Nase nach innen durch den weichen Schlund ein; oder der Ansicht ist, dass je höher der Ton, die zurückgezogenen Lippen sich mehr der dunkeln o- oder u-Form nähern, so mögen diese Beobachtungen und Vorgänge seiner persönlichen Klangentfaltung gute Dienste geleistet, vielleicht auch bei anderweitigen praktischen Versuchen Zweckentsprechendes gezeitigt haben, doch keineswegs sind sie dazu angetan, grundlegende Leitsätze der allgemeinen Stimmbildung darauf aufzubauen. Das individuellste Studium ist und bleibt die Klangerscheinung der menschlichen Stimme. Gewisse Übungen und praktische Anwendung von irgendwelchen Lehrsätzen können bei dem einen Lernenden von ausserordentlichem Erfolg gekrönt, bei dem andern von giftigster, zerstörendster Wirkung sein. Solange wir uns mit dem Stimmstudium beschäftigen, so lange haben wir die subjektive Klangäusserung des Individuums zu beobachten. Dr. Reinecke hat viel, wenn auch nach meiner persönlichen Ansicht nicht immer gut beobachtet. Mag er auch immerhin in der Äusserung seiner Behauptungen allzu subjektiv sein, seine Studie trägt den Stempel ernster Sorgfalt, und darum verdient sie beachtet und gelesen zu werden. Adolf Göttmann

201. **Max Battke**: Erziehung des Tonsinnes. Verlag: Chr. F. Vieweg, Berlin-Gross-Lichterfelde.

Die Bestrebungen Battkes sind derartig epochemachend, dass ein Eingehen auf den eigentlichen Inhalt dieses seines dritten Buches, 304 Übungen im Lesen, Schreiben, Hören und Behalten der melodischen, harmonischen, rhythmischen und agogischen Tonelemente, nicht nötig ist. Das ist einfach klassisch in seiner pädagogischen Geschlossenheit für den klassenweisen, privaten und wohl auch paarweise wechselseitigen Unterricht. Vorwort und Einleitung sind zum Verständnis für den Lehrer unerlässlich, letztere teilweise brillant. Allgemeinere Reflexionen aber wie auf Seite 1 und 18 erscheinen recht sorglos niedergeschrieben. Einer der zahlreichen Vorteile, die Battkes Bestrebungen haben, ist der, dass man an der Hand seiner Schriften den Begriff „musikalisch" nach allen Richtungen scharf fixieren und so leichter von andern Eigenschaften unterscheiden kann, die ihre Besitzer oft mit ihm verwechseln: z. B. musikliterarisch interessiert oder belesen, musikfroh, oder auch bloss: unmusikalisch, aber frech. Dr. Max Steinitzer

202. **Paul Runge**: Die Lieder des Hugo von Monfort mit den Melodieen des Burk Mangolt. Mit einem Faksimile. Verlag: Breitkopf und Härtel, Leipzig 1907.

Der verdienstvolle Herausgeber der Kolmarer Handschrift bringt uns hiermit gewissermassen eine kleine, aber wichtige Ergänzung zu diesem Werke. Hugo von Monfort war ein später Minnesinger (1357 geboren), und Burk Mangolt gehörte zu seinen Mannen. Dieser schuf die Weisen (Strophenformen) und Töne (Melodieen); und es ist

wahrscheinlich, dass diese früher da waren als Hugos Lieder, d. h. dass Mangolt diese nicht komponierte, sondern dass sie vielmehr nach seinen Melodieen gedichtet wurden, wie es ja ähnlich bei Minnesingern und noch mehr bei den Meistersingern der Fall war. Wichtig ist die ziemlich sichere Feststellung, dass diese Lieder instrumentale Vor-, Zwischen- und Nachspiele aufweisen, sodass anzunehmen ist, dass auch die Melodie, d. h. der Gesang, selbstbegleitet worden ist. Runge meint, dass diese Begleitung nicht durchweg unisono erfolgte, sondern dass sie „auch hin und wider in verzierender Weise mitspielte. Es ist zu schliessen, dass die Vor- (Nach- und Zwischen-)spiele im 13. Jahrhundert (oder noch früher?) begannen, Ende des 14. bis Mitte des 15. Jahrhunderts ihre Blüte erreichten und im 16. Jahrhundert von den Meistersängern infolge ihrer Abwendung von der instrumentalen Begleitung ganz aufgegeben" wurden. Runge hält sämtliche 13 Lieder Hugos von Monfort und auch die Melodieen des Burk Mangolt für echt. Er publiziert sie alle, wie üblich, sowohl in der alten Notierung (Choralnotenschrift) als in unsrer modernen. Beziehentlich der Übertragungen bringt er eine Reihe von Bemerkungen und Ausführungen, die sein Verfahren hierbei rechtfertigen sollen. Die Anzahl der Veröffentlichungen von Minne- und Meisterliedersammlungen vermehrt sich erfreulicherweise immer mehr; so existieren schon Ausgaben der Jenaer Liederhandschrift, der Kolmarer Handschrift, der Lieder Wolkensteins, der Melodieen des Hans Sachs und verschiedener Nürnberger Meistersinger, wozu neuerdings Behaims Melodieen und Adam Puschmanns grosses Liederbuch gekommen sind. So ist auch Runges neues Buch mit Dank und Freude als ein neuer Beitrag zu diesen Sammlungen zu begrüssen. Kurt Mey

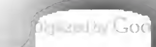
203. **Raoul Richter: Kunst und Philosophie bei Richard Wagner.** Verlag: Quelle & Meyer, Leipzig.

Der vorliegende Vortrag — des Verfassers akademische Antrittsvorlesung an der Universität Leipzig — behandelt in fesselnder Weise das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Richard Wagner, zunächst was Wagners Persönlichkeit betrifft, sodann in bezug auf Wagners künstlerisches Schaffen. So knapp die Arbeit gehalten ist, so inhaltsreich ist sie; nicht allein seinem Thema wird der Verfasser vollauf gerecht; es sind Exkurse darin enthalten, die, wie etwa der schöne Vergleich zwischen Wagner als Philosophen und Schopenhauer, dem Werkchen eine weitere Bedeutung verleihen. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

204. **Jean Sibelius:** Sonate für Pianoforte zu zwei Händen. op. 12. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Kyllikl, Drei lyrische Stücke für Pianoforte. op. 41. Verlag: ebenda.

In der finnländischen Komponistengruppe, die sich der Eigenheiten der finnländischen volkstümlichen Musik künstlerisch zu bemächtigen sucht, ist Sibelius eins der fruchtbarsten Mitglieder. In der Verwertung nordisch-nationaler Rhythmik und Melodik ist Grieg mit wahrhafter Genialität vorangegangen und nicht wieder erreicht worden. Während für die auch von ihm besonders gepflegte Gattung der lyrischen Stücke jene Volksmusik mit ihren eigenartigen harmonisch-rhythmischen Gebilden eine reich strömende Quelle darstellt, fügt sie sich weit unwilliger in die straffen Formen der Sonate, zumal wenn wie in der vorliegenden von Sibelius die melodische Erfindung gering ist. Am gelungensten ist der romanzenartige zweite Satz, während die beiden andern, besonders der erste, arm an triebkräftigen musikalischen Gedanken sind. Unter den kraftvollen drei lyrischen Stücken, deren Titel wohl hätte erläutert werden können, verdient das dritte (abgesehen von dem etwas weit ausgesponnenen Tranquillo-Mittelsatz) besonderes Lob wegen seines schönen und graziös durchgeführten Themas.



205. **Fridtjof Backer Gröndahl:** Etude C-dur for Pianoforte. op. 2. Verlag: Brüder Hals, Kristiania; Forberg, Leipzig. — To Klaverstykker. op. 3. Verlag: ebenda.

Das schöne Caprice (op. 3,1) von graziöser Erfindung und angemessen einfacher Durchführung wirkt wie ein guter Grieg. Dem Impromptu über ein recht inhaltsleeres Negermotiv (op. 3,2) und der Etüde, deren Untertitel „Im Hühnerhof" wohl einzelne Sonderbarkeiten der Akkordführung rechtfertigen soll, vermögen wir tieferen musikalischen Wert nicht zuzusprechen.

206. **A. Mariotte:** Sonate en fa mineur pour Piano. Verlag: Jannin, Lyon; Junne, Leipzig.

207. **Mili Balakirew:** Sonate (b-moll) pour le Piano. Verlag: Zimmermann, Leipzig.

208. **Benjamin J. Dale:** Sonata in d minor for Pianoforte. Verlag: Arison, London; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

209. **Rudolf Dost:** Sonatine im polyphonen Stil für Pianoforte. op. 11. Verlag: Steingräber, Leipzig.

Den beiden zuerst genannten Werken haben wir keinen Geschmack abgewinnen können; beide sind arm an musikalischer Erfindung und thematischer Durchführung der Gedanken, ein Gewoge von unzusammenhängenden, auch rhythmisch und harmonisch nirgends besonders interessanten Tonmassen, die aller, auch der entferntesten und lockersten Gliederung und Verarbeitung entbehren. Bei weitem höher steht Dale's Sonate, in der besonders das schwermütige schöne Adagio mit seinen höchst geistvollen Variationen anspricht; aber auch hier zeigen die schnelleren Sätze manche Unklarheiten und ermüdende Längen. Es ist wahrhaft wohltuend, demgegenüber in Dosts Sonatine an einfachen und durch reizvolle Durchbildung zu vortrefflicher Wirkung gebrachten melodischen Gebilden sich zu erfreuen.

210. **Musik am preussischen Hofe.** Aus den Musikschätzen der Kgl. Hausbibliothek in Berlin herausgegeben von Georg Thouret. Nr. 20: Abendmusik, ein Strauss alter Tänze, Klavierbegleitung von Georg Thouret. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Verfasser des vortrefflichen Werkes über Friedrich den Grossen als Musiker hat sich durch Herausgabe dieser reizenden alten Tänze den Dank aller Freunde der älteren Musik erworben. Jedes dieser Stücke ist in seiner Art ein kleines Meisterwerk; wenn auch die Musette und Chaconne Grauns die einzelnen Sätze aus den Pasticcio-Balletten an musikalischer Erfindung überragen, so sind doch auch diese vortrefflich. Mit Wehmut und nicht ohne Neid blickt man auf jene Zeiten zurück, die solche Musik erschufen, wenn man von der gesuchten und raffinierten Künstlichkeit so mancher modernen Komposition übersättigt und ermüdet ist.

211. **Eugen d'Albert:** Serenata für Klavier. Verlag: Hofmeister, Leipzig.

212. **Aus dem Konzertrepertoire von Eugen d'Albert.** Amilcare Zanella: Tempo di Minuetto. op. 29. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Zwei sehr gefällige, graziöse Stücke. In d'Alberts Serenata ist der G-dur-Mittelsatz nicht ganz frei von Trivialität; auch fällt die Più mosso-Partie am Schluss etwas aus dem sonst so gut gewahrten Serenadencharakter heraus. Reizend in Erfindung und Durchführung ist das Menuett Zanella's; aber auch hier fällt das trioartige Mittelstück aus dem Charakter, und selbst die Paraphrase Salvatore Farina's, die eine poetische Erklärung desselben versucht, vermag nicht über die Diskrepanz hinwegzutäuschen, ganz abgesehen davon, dass niemand sie der Musik selbst immanent empfinden wird.

213. **Louis Pabst:** „Nordische Sommernacht", Stimmungsbilder für Klavier. op. 41. Verlag: Pabst, Leipzig.

214. Romeo Gerosa: „Colori e timbri", 12 Composizioni liriche per Pianoforte. op. 53. Verlag: Carisch & Jänichen, Mailand und Leipzig.

215. Isaac Albeniz: „Iberia", 12 nouvelles „impressions". Heft 1. Verlag: Édition mutuelle, Paris; Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Pabst und Gerosa, beide schon als Klavierkomponisten vorteilhaft bekannt, bieten in den vorliegenden Heften schöne und warm empfundene lyrische Stücke, mit denen man sich nicht nur rasch befreundet, sondern die man wiederholt und immer mit gleichem Genuss hören kann. Als besonders gelungen durch Feinheit und Originalität des musikalischen Inhalts möchten wir bei Pabst No. 5 (Spielende Elfen), bei Gerosa No. 1 (Berceuse), 2 (Rondo), 9 (Aria), 11 (Romanza senza parole) und 12 (Le moulin, Caprice-Etude) hervorheben. Der Italiener ist noch reicher an Farben und Nüancen als der Deutsche. Demgegenüber vermochten wir mit den Stücken des Spaniers Albeniz uns trotz besten Willens nicht zu befreunden: der Mangel an musikalischer Erfindung und eigentlicher Tonschönheit im Verein mit einer Fülle von Dissonanzen und harten Modulationen gibt einen recht unerfreulichen Gesamteindruck. Harmonik und Rhythmik ohne Melodie genügen eben doch nicht für ein musikalisches Kunstwerk.

216. Max Reger: Sechs Stücke für Pianoforte zu vier Händen. op. 94. Verlag: Peters, Leipzig.

Wie in so manchen seiner immer höchst eigenartigen und beachtenswerten Werke ist Reger auch in den vorliegenden Stücken mehr geistvoll und interessant als warm und schön. Die musikalische Erfindung und die Melodieführung stehen zu der harmonisch-kontrapunktischen Durcharbeitung in keinem rechten Verhältnis; aber eine Regersche Komposition ist niemals wertlos. Am gelungensten scheinen uns No. 2, 4 und 5.

217. Karol Szymanowski: Neuf Préludes pour Piano. op. 1. Verlag: Verein junger polnischer Komponisten, Warschau; Stahl, Berlin. — Quatre Études pour Piano. op. 4. Verlag: ebenda.

Diesen verworrenen und durch und durch reizlosen Kompositionen vermochten wir keinen Geschmack abzugewinnen; die um jeden Preis neu und absonderlich auftretende Modulationsweise besonders stört jeden tieferen musikalischen Eindruck.

218. August Halm: Fuge in e-moll. — Präludium und Fuge in fis. Verlag: Zumsteeg, Stuttgart.

Zwei sehr reizvolle und kräftige Stücke: das erste wirkt in seinem schönen architektonischen Aufbau und der markigen Melodieführung besonders ansprechend und gewinnt bei jeder Wiederholung; das zweite ist etwas zu lang ausgesponnen und in der Erfindung nicht ohne Sprödigkeit.

219. M. Enrico Bossi: Album pour la Jeunesse pour Piano. op. 122. 2 Hefte. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig, Mailand, Florenz.

Acht reizvolle melodiöse Stücke, leicht gesetzt, aber doch so wenig wie die gleichnamigen Schumannschen für eigentliche Anfänger bestimmt. Drei davon, die getragenen Charakters sind, sind zugleich in Violinbearbeitung erschienen, wobei die verschiedene Klangfarbe von Melodie und Begleitung die Wirkung entschieden erhöht. No. 2 (Souvenir) und No. 7 (Valse charmante) verdienen besonders hervorgehoben zu werden. Jedenfalls zeigt der Komponist für diese kleineren romantischen Formen der Stimmungslyrik besondere Begabung.

220. J. W. Kersbergen: Variationen und Fuge für 2 Pianoforte über No. 1 aus Erks Liederschatz. op. 5. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

221. Mario Tarenghi: Variations pour deux Pianos sur le thème du menuet op. 99 de R. Schumann. op. 40. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig, Mailand, Florenz.

Beides brillante Bravourstücke von elegantem, wohlklingendem und sehr durch-



sichtigem Satz. Die Variationstechnik erscheint bei beiden Komponisten fast durchweg mehr in der Art der älteren rein formalen Methode, nicht in der einer selbständigen thematisch-rhythmischen Umgestaltung freierer Schöpfung, wie etwa bei Brahms, was keinen Tadel enthalten soll, da man an dieser mehr formalen Technik, wenn sie so wohlklingend und geschmackvoll behandelt wird, seine reine Freude haben muss. Tarenghi's Werk macht einen durchweg noch bedeutenderen Eindruck und erhebt sich besonders in den letzten Variationen zu überraschender, doch immer klangvoller Harmonieführung; ein guter Teil der Wirkung kommt freilich auf Rechnung des sehr veränderungsfähigen und stimmungsvollen Schumannschen Themas.

Albert Leitzmann

222. G. F. Händel: Sonate da Camera für Flöte bzw. Oboe mit beziffertem Bass. Für Orgel gesetzt von F. W. Franke. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig 1904.

F. W. Franke, der hervorragende Kölner Orgelmeister, hat mit dieser Übertragung einer Oboesonate G. F. Händels der deutschen Organistenwelt ein ebenso feinsinniges wie klangschönes Vortragsstück geschenkt, dessen weiteste Verbreitung aufrichtig zu wünschen ist.

223. G. F. Händel: Orgelkonzerte No. 2 und No. 4. Auf Grund von Fr. Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels nach den Quellen revidiert und für den praktischen Gebrauch bearbeitet von Max Seiffert. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Diese Bearbeitung der Orgelkonzerte G. F. Händels ist auf historischer Basis aufgebaut. Seiffert behält das orginale Händelsche Orchester bei und hat des weiteren die melodischen Linien der Orgelstimme nach den Gesetzen der alten Spieltechnik, wie sie aus den Werken Händels und seiner Vorgänger sich ergibt, ausgezogen. Das sind Bearbeitungsfragen, die der Durchschnittsmusiker mit dem sicheren Instinkt der Unwissenheit zu umgehen liebt. So etwas nennt er historische Kleinkrämerei — und doch, wie viel könnte mancher deutsche Musikant von einem solchen Historiker lernen! Wie sehr Seiffert ein guter Musiker ist, davon zeugen die dynamischen und agogischen Bezeichnungen, wie sie in seinen Bearbeitungen der „Orgelkonzerte" und „Concerti grossi" zu finden sind. Weder England noch Frankreich besitzen eine ähnliche Ausgabe dieser Kompositionen. Deutschem Fleiss und deutscher Tüchtigkeit blieb es vorbehalten, die Orgelkonzerte Händels in einer mustergültigen Bearbeitung herauszustellen.

224. Hans Fährmann: Sechste Sonate für Orgel (G-dur) op. 24. — Siebente Sonate für Orgel (fis-moll) op. 25. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Hans Fährmanns sechste und siebente Orgelsonate zeigen den Komponisten wiederum als einen der tüchtigsten Männer, die zur Zeit das Gebiet der Orgelkomposition pflegen. Ein grosses Können und ein ideales Streben vereinigen sich in Werken, die deutlich von dem edlen Wollen und starken Ringen ihres Schöpfers sprechen. Wenn das Endresultat all dieser schönen Eigenschaften dennoch nicht ganz befriedigend wirkt, so ist vor allem schuld daran der stark eklektische Einschlag in der melodischen und harmonischen Erfindung dieser Klangwelt.

Karl Straube

225. Walter Braunfels: Sechs Gesänge nach Dichtungen von Hölderlin, Hebbel, Hessel und Goethe für eine Singstimme und Klavier. op. 4. Verlag: Dr. Heinrich Lewy, München.

Dass der mir zum ersten Male begegnende Komponist ein hübsches kompositorisches Talent besitzt, beweisen seine Lieder „Abbitte" und „Flussübergang". Dieses ist ein sehr amüsantes Stück von charakteristischer Eigenart. Von „Abbitte" liesse sich ein gleiches sagen, wenn der Komponist das Tempo präzisierter ausgedrückt hätte. Anstatt

in ruhigem Allabreve-Takt den Hölderlin'schen Worten den richtigen Ausdruck zu geben, zieht er im ruhigen und weihevollen Vierviertel-Takt die Dichtung endlos in die Länge und begibt sich so jeder Wortcharakteristik. Die übrigen vier Lieder reichen nicht an die vorgenannten heran. So erschöpft die Vertonung von Hebbels „Einziges Geschiedensein", die, sicher ursprünglich in a-moll geboren, aus Gründen des gelehrsameren Anblicks nach gis-moll transponiert wurde, ebensowenig die Dichtung, als das kurze „An ein junges Mädchen" den vom Dichter gewünschten graziösen Ton trifft. „Der junge Knabe singt" wirkt durch die langweilige Synkopenbegleitung — der Klaviersatz ist ein besonders wunder Punkt dieses Komponisten — unglücklich.

226. **Ermanno Wolf-Ferrari**: Vier Rispetti für Sopran mit Begleitung des Pianoforte. op. 12. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Der wenig berechtigte Erfolg, den dieser Komponist mit der mittlerweile wieder vom Spielplan der Bühnen verschwundenen Oper „Die neugierigen Frauen" errungen, hat seinen Namen in weiten Kreisen bekannt gemacht. Übereifrige fanden das Werk genial, ja sogar würdig, an die Seite von Mozarts „Figaro's Hochzeit" gestellt zu werden. Nüchterner Urteilende wiesen dagegen auf die Armut der Erfindung hin. Und das mit Recht. Aber nicht in diesem Werk allein zeigte sich der Deutsch-Italiener Wolf-Ferrari als ein Komponist von bemerkenswerter Kurzatmigkeit des thematischen Gedankens, seine zweite Oper und seine mir bekannten Kammermusikwerke kranken ebenfalls daran. Bei letzteren Werken macht sich dieser Mangel um so mehr bemerkbar, als damit eine flüchtige, phrasenartige technische Ausgestaltung Hand in Hand geht, die dem sachlich Urteilenden sehr bald von Grund aus zuwider wird. Von der Bebauung der knappen Liedform erhoffte ich Besseres. Leider hat Wolf-Ferrari auch hier enttäuscht. Anstatt einer Filigranarbeit von graziöser Eigenart, begegnen wir recht äusserlicher Dutzendware, die auch nach keiner Seite hin irgendwie zu befriedigen vermag.

227. **Ludwig Hess**: Fünf Lieder und Gesänge nach Dichtungen von Lord Byron, für eine Singstimme und Pianoforte. op. 25. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

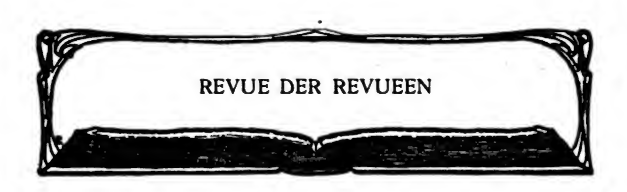
Sämtliche Gesänge sind von einer starken Phantasie und einem grossen Können getragen. Besonders glücklich geraten sind „Hellenische Landschaft", „Liebe" und „Wie im Traum". Während die ersten beiden sich stimmungsvoll und mit grosszügigem Schwunge entfalten, gleitet das letztere ungemein fein und zierlich rhythmisiert dahin. Auch „Ich sah dich weinen" ist ein schönes Lied, nur scheint mir hier der tiefpoetische Gehalt der Dichtung nicht vollständig erschöpft. Am wenigsten gefällt mir „Keine gleicht dir". Wohl ist auch hier ein grosser Zug in der Erfindung unbedingt anzuerkennen, doch wird er leider durch unnatürliche und gequälte Harmonik, sowie durch einen dickflüssigen, stellenweise klumpigen Klaviersatz stark beeinträchtigt. Immerhin zeugt das op. 25 von Ludwig Hess wiederum aufs neue, welch starkes kompositorisches Talent er ist. Besonders gefreut hat mich die plastische, sinngemässe Art seines Wortausdrucks.

228. **Ernst Otto Nodnagel**: Vier lyrische Rezitative für eine Singstimme und Klavier. op. 42. — Zwei Abschiedsgesänge nach Gedichten von Theodor Storm, für eine Singstimme und Orchester oder Klavier. op. 40. Verlag: Harmonie, Berlin.

Die Gesänge Nodnagels sind durchaus gute Kompositionen. Besonders gilt dies von seinem op. 40, das sich durch Tiefe der Empfindung und schönen Schwung der Melodik vor vielen Gesangswerken der neueren Zeit vorteilhaft auszeichnet. Weniger sagen mir die Gesänge des op. 42 zu. Immerhin sind auch hier No. 1 und No. 2 besonders anzuerkennen. Bei letzterem möchte ich indessen dem Komponisten anheimgeben, anstatt des retardierenden Vierviertelaktes ein Allabreve vorzuschreiben. Die Ausdrucksfähigkeit würde dadurch ungemein gehoben.

Adolf Göttmann





Aus Kunst-, Literatur- und Unterhaltungs-Blättern

MORGEN (Berlin) 1907, No. 1—9. — Im ersten Heft dieser neuen Zeitschrift beantwortet Richard Strauss die Frage „Gibt es für die Musik eine Fortschrittspartei?" „mit einem strikten Nein!" „Der zuverlässigste Träger jeglichen Fortschrittsgedankens" sei „in der Regel die grosse Masse des unbefangen geniessenden Publikums". „Gegenüber der in der Geschichte immer wieder erhärteten Tatsache, dass eine grosse künstlerische Erscheinung vom Publikum sozusagen als ein Naturgegebenes instinktiv richtig erfasst, wenn auch nicht durch klares Urteil im einzelnen begriffen wird, ist das Wirken eines etwa als Fortschrittspartei zu bezeichnenden engeren fachmännischen Kreises nicht von ausschlaggebender Bedeutung." „Wenn es nun auch im eigentlichen Sinne keine ‚Fortschrittspartei' gibt und nicht zu geben braucht, so ist es doch notwendig, das natürliche, gesunde Urteil der Unbefangenen zu schützen vor der Partei der ewig Rückständigen, die aus Unverstand, Unfähigkeit, Bequemlichkeit oder Eigennutz stets am Werke ist, den im Publikum lebendigen Sinn für den Fortschritt zu ersticken . . . Zünftige Fachgenossen, die ängstlich besorgt um ihre eigene Wertschätzung, ohne schöpferische Potenz, lediglich im Besitz einer gewissen Kompositionstechnik irgend einer verflossenen Kunstepoche, eigensinnig und gewalttätig gegen jede Erweiterung der Ausdrucksmittel und gegen jede Ausdehnung künstlerischer Formgebiete sich sträuben, Kritiker, deren Kunstanschauung auf einer erstarrten Ästhetik vergangener Zeiten basiert, wagen sich als festgeschlossene ‚Reaktionspartei' mehr und mehr wieder an die Öffentlichkeit und sind eifriger denn je am Werke, den weiter Strebenden das Leben sauer zu machen ... Den Gedanken ..., dass auch ein vollendetes Kunstwerk nur als Glied einer grossen, stets lebendigen Entwicklung betrachtet werden soll, als Same in die Seelen der Nachkommen gelegt, fortzeugend stets Höheres und Vollkommeneres zu gebären: diesen herrlichen Gedanken wollen wir pflegen, an der steten Entwicklung unserer Kunst tatkräftig fortarbeiten, und über der Liebe und Bewunderung, die wir den verewigten und schon vollendeten Meistern zollen, nicht vergessen, dass auch die Kunst denselben Gesetzen unterliegt, wie das immer neu sich gestaltende Leben." — Ein Brief Richard Wagners aus dem Jahre 1854 an die Mutter Alexander und Karl Ritters wird unter dem Titel „Unveröffentlichte Wagner-Briefe I" abgedruckt (Heft 2). Wagner schildert darin seine Stimmungen und seine persönlichen Verhältnisse. — In der „phantastischen Studie" „Salome-Zauber" schildert Fritz Volbach die dämonische Macht des Tanzes, beschreibt das Salome-Bild Giotto's in St. Croce in Florenz und sagt dann über Strauss' Salome: „Aber erst die Musik vermag diese Idee zu wirklichem Leben zu erwecken; was jene [die bildenden Künste] nur ahnen lassen können, das vermag sie tatsächlich auszusprechen, gewissermassen als eine Apostrophe ihrer selbst. Aber keiner der alten Meister hat die Darstellung gewagt. Solange die Kunst fast ausschliesslich eine kirchliche war und sich an die kirchlichen Texte halten musste, verbot sich das von selbst, schon durch den

Mangel eines Textes ... Aber auch die spätere Zeit ging an ihm vorüber ... Erst musste ein Nietzsche erscheinen und der Welt die Furcht nehmen, die Furcht, hinabzusteigen in die dunklen Tiefen dämonischer Urgewalt, in die Nacht des ewig Menschlichen. Und als erster, der die Furcht nicht kannte, schritt Richard Strauss hinab in das neue Reich ... Salome ist ihm die Verkörperung der dämonischen Naturmacht der Musik. Die ‚volle, alle Glieder rhythmisch bewegende Tanzgebärde' wird bei ihm zum lebendigen Ton ... Die tanzende Salome macht allein den Mittelpunkt, das Wesen des Werkes aus, ihre Leidenschaft allein entzündet die der andern, durch sie allein erhalten sie Leben ... Was man hat tadeln wollen, das Zurücktreten Jochanaans, die fast aphoristische Behandlung der beiden Nazarener, das ist in Wirklichkeit des Werkes Vorzug. Denn nicht um die Darstellung eines ethischen Problems handelt es sich hier, nicht um den Sieg des Moralischen, nicht um die Darstellung des Kampfes zweier Weltanschauungen, sondern einzig und allein um die Verkörperung einer Idee in und durch die Gestalt der Salome. Die Klarheit allein, mit der Strauss dieses Ziel verfolgt, trägt schon das Zeichen des Genies ...“ — Der Kulturhistoriker Karl Lamprecht veröffentlicht einen Aufsatz über „das Lied in der Romantik“ (Heft 3).

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Leipzig) 1907, No. 44. — Das Heft enthält zwei Entgegnungen auf den oben angezeigten Aufsatz von Richard Strauss im „Morgen“: Felix Draeseke verteidigt sich in einer „Offenen Antwort an Richard Strauss“ gegen den ihm, allerdings ohne Nennung seines Namens, gemachten Vorwurf, dass er „mit dogmatischen Verboten den naturnotwendigen Fortschritt aufhalten zu können“ glaube. Er habe „durchaus nicht bestritten, dass jede Zeit ihre eigene Ausdrucksweise finden, ihre Mittel dafür sich schaffen wird, und ausdrücklich betont, dass sie hierzu die volle Berechtigung hat“. Er habe sich nur gegen die Stellen in den späteren Werken von Richard Strauss gewendet, „die auf rein musikalische Weise nicht zu erklären sind und infolgedessen von ihm nicht für Musik bewertet werden können“. — Detlef Schultz schreibt in dem Aufsatz „Das Manifest von Fontainebleau“: „Seinen grössten Gegner aber hat R. Strauss nicht genannt: Er heisst Bruckner ... Wie tritt der zeitgemäss schillernde Kosmopolit Strauss zurück hinter dem genialen Bauern von Ansfelden! Keinem Menschen fällt es ein, Brucknern die Neuheit und Ursprünglichkeit, den Stempel des fortschreitenden Genies, abzusprechen.“ Auch diejenigen, „die zwar von Anfang an in Strauss das führende Talent gesehen“, aber später den Glauben an ihn verloren hätten, seien „nicht reaktionär genug, um von dem Genie Bruckners nicht aufs tiefste gepackt zu werden“, und hätten „volles Verständnis für das Geniale in Hugo Wolfs ja auch nicht ganz unmoderner Erscheinung. Sollte man das bei so reaktionären Gemütern für möglich halten?“

DIE HILFE (Berlin) 1907, No. 25. — Paul Zschorlich bespricht ebenfalls den im „Morgen“ erschienenen Aufsatz von Richard Strauss. Er spricht in dem Artikel „Richard Strauss über den Fortschritt in der Musik“ die Meinung aus, dass die Worte von Richard Strauss „deutlich, ... aber immer noch nicht deutlich genug“ seien. Die Musik sei „nicht nur, wie sich historisch erweisen lässt, die jüngste der Künste“, sondern „vermutlich auch die am wenigsten widerstandsfähige“. „Dass Vergangenheit aber als Mittel zum Zweck für uns von höchstem Werte ist, das ist selbstverständlich. Nur soll und darf sie nicht immer wieder als Zweck, als (uns Epigonen) unerreichbares Ziel, als klassisch, als à tout prix überlegen hingestellt werden. An die allein seligmachende Vergangenheit glauben, heisst den Fortschritt morden.

Man soll nicht die Pflichten der Pietät mit denen des Strebens identifizieren. Und der bessere Teil der Pietät hat noch immer darin bestanden, das Erbe zu mehren."

DAHEIM (Berlin) 1907, No. 16. — Gustav Thomselius schreibt über „Zigeunermusik": „... Die charakteristischen Eigentümlichkeiten der Zigeunermusik liegen hauptsächlich in ihren Intervallen und Rhythmen und in dem üppigen Übermass ihrer Fiorituren oder Verzierungen. Die unaufhörlich wechselnden Rhythmen mit ihren überraschenden, oft phantastisch wunderlichen Wendungen sind voll Schwung und Feuer, jetzt träumerisch und schmiegsam und gleich darauf wild dahinstürmend bis zur Überstürzung. Ihre Tonleiter kennt, ganz abweichend von den Intervallen der unserigen, Vierteltöne und selbst halbe Vierteltöne, wodurch die Zigeunermusik über feine Nuancen verfügt, für die wir keine Töne haben und auch kaum die erforderliche Schärfe des Gehörs besitzen. Die Melodie bedeutet dem Zigeuner wenig; die vielgestaltige Fülle der Fiorituren, womit er sie verbrämt, ist ihm die Hauptsache. Das ursprüngliche Thema, ein Lied oder eine Tanzweise, verschwindet fast unter Passagen, Läufern, Tremolos, Vorschlägen, gebrochenen Akkorden, Trillern usw., die stets die Erfindungen des Augenblickes sind. Die Violine ist die Seele des Zigeunerorchesters, zu dem Cello, Kontrabass, Flöte, Klarinette, einige Messinginstrumente und die Zimbals gehören. Es steht ganz unter der Suggestion des leitenden Primgeigers, folgt diesem erratend, vorausahnend, und wenn er sich aus der schwindelnden Höhe seiner Inspiration herabsinken lässt, so ergreift es den rechten Moment, um ihn sozusagen wieder auf festen Boden zu stellen.... Ein guter Zimbalaspieler besitzt eine ausserordentliche Fertigkeit und nimmt es in der Beherrschung gewisser Passagen sogar mit dem führenden Violinisten auf, wofür ihm das Recht gebührt, nach eigenem Gefallen Kadenzen in das Musikstück einzulegen. Für den Ausdruck trostloser Melancholie und toller Lustigkeit in engerer Verbindung besitzt die Zigeunermusik eine besondere Kunstform in der Hongroise, einer Tanzart, die bei uns unter der Verdeutschung ‚Ungarisch' bekannt ist. Sie zerfällt in einen langsamen Teil, Lassan, und in einen lebhaften, Frischka. Im Lassan, der fast immer in Moll steht, lässt der Zigeuner sein ganzes elegisches Empfinden, seine unausgesprochenen Träume, sein verhaltenes Schluchzen, seine unvergossenen Tränen ausströmen. Dagegen atmet der darauffolgende Frischka Freude, Lust und Leben, und sein Tempo steigert sich bis zur Raserei . . . Der langsame Lassan wird längst nicht mehr getanzt, der Musiker aber lässt ihn sich nicht nehmen und spielt ihn wenigstens als Introduktion zu dem Frischka . . . Der Zigeuner hat keine Musikliteratur, da die Notenschrift für ihn so gut wie gar nicht vorhanden ist. Einige haben es unternommen, die schönsten Melodieen der Tradition und sogar ihre eigenen Improvisationen zu diktieren, aber der tote Buchstabe vermag die wilden Zigeunerinspirationen nicht festzuhalten, ebensowenig wie unser Orchester mit allen seinen raffinierten Hilfsmitteln die Klangwirkung des Zigeunerorchesters wiederzugeben vermag . . . Gegen die Instrumentalleistungen tritt der Gesang stark in den Hintergrund. Seinen geistigen Gehalt, die Empfindung legt der Zigeuner in seiner Geige nieder; seine Sprache besitzt nicht den Kulturgrad, um sich zu dithyrambischem Schwung zu erheben, wenn sich auch einige Balladen und Romanzen aus früherer Zeit erhalten haben. Den Zigeunerinnen Ungarns fehlt das erste Erfordernis des Gesanges: der Wohllaut der Stimme. Der schroffe Witterungswechsel, die Neigung zum Trunk, das wüste Geschrei, das sie bei ihren Tänzen ausstossen, zieht schon in frühen Jahren gänzliche Stimmlosigkeit nach sich, abgesehen von dem unangenehmen Kehllaut ihres Idioms . . ." Interessant

sind die Mitteilungen des Verfassers über das Leben des auch von Franz Liszt bewunderten Zigeuner-Virtuosen Bihary (gestorben 1827) und das des unglücklichen ungarischen Geigenspielers Csermak, der, wie Thomaelius schreibt, „den Charakter der Zigeunermusik am tiefsten erfasst" hatte. Als er durch eine unglückliche Liebe in Wahnsinn getrieben war, irrte er in zerlumpten Kleidern bettelnd im Lande umher und dankte für die Almosen durch sein Spiel ... Am Schluss sagt Thomaelius, dass die Zigeunermusik durch das jetzt übliche Konzertieren in den Grossstädten, wo sie „mit der Operette und sogar mit dem Gassenhauer fraternisiert", „Schwung und Feuer und ihre nationale Ursprünglichkeit einbüsse"; der Tag sei „nicht mehr fern, wo es keine Zigeunermusik mehr geben wird". [Wenn diese Befürchtung begründet sein sollte, so wäre es gewiss eine verdienstvolle Arbeit, bald in ungarischen Dörfern, Pussten und Wäldern recht viel echte Zigeunermusik phonographisch aufzunehmen.]

DIE WOCHE (Berlin) 1907, No. 31. — Lilli Lehmann wendet sich in dem Aufsatz „Vom modernen Theater und allem, was Kunst und Künstler dabei verlieren" vornehmlich gegen den „historisch sein sollenden Prunk der modernen, neu ausgestatteten Bühnenwerke, alter und neuer, der die heutigen Bühnenleiter zu den stärksten Übertreibungen verleitet". Sie schreibt: „Ich bin mir längst bewusst, dass unsere alten Stücke, auch Schiller z. B., oder Opern, die übertriebene moderne Ausstattung gar nicht vertragen ... Der grosse Zug der einstig [so] grossen Schauspiel- und Gesangskunst lebt nur noch in ganz vereinzelten Individuen; er ist fast ganz verschwunden im Krimskrams der Ausstattung ... Er ... wird von der modernen Regie auch gar nicht mehr gewünscht. Welch trauriges Resultat! ... Die Kleinkunst der Inszenierung hat mit der eigentlichen Bühnenkunst, der Menschendarstellung, nach der einzig zu streben wäre, wirklich gar nichts zu tun ... Durch plastisch geformte Häuser, prunkvoll eingerichtete Wohnräume, unruhiges Hin- und Herlaufen oder ewiges Plätzewechseln der Singenden oder Sprechenden ... wird das Schicksal der Menschen, das wir miterleben sollen, dem Publikum nicht näher gebracht, im Gegenteil ... Hierin sind alle warmherzigen Kunst- und Bühnenverständigen eins mit mir: es gibt da oben [auf der Bühne] gar wenig Genie; und wenn sich's etwa regen möchte, wird es niedergehalten von der alleinseligmachenden Regie, damit keiner aus dem Rahmen der Mittelmässigkeit trete." Über unpassende Kostüme, in denen Sänger und Schauspieler manchmal auf Anordnung des Regisseurs auftreten müssen, sagt Frau Lehmann u. a.: „Warum soll nun der Darsteller, der oft ganz besondere Charaktere darzustellen hat, sich nicht nach seinem Geschmack kleiden dürfen, sondern nach dem Geschmack eines andern, der ihm dies oder jenes als geschmackvolles Gewand auf- und anhängt? Hat jemals ein Intendant, Maler und Kostumier in einer zentnerschweren Rüstung, steifen Hüten, schweren Eisenhelmen, unbequemen Gewändern und Perrücken, harten, schweren Stiefeln usw., grosse Rollen gespielt oder Partieen gesungen, die oft 3 bis 4 Stunden lang den Künstler auf den Brettern festhalten? Nein; deshalb wird auch nie einer ahnen, wie furchtbar dem Darsteller dadurch die Aufgabe ohne zwingenden Grund erschwert wird." Über ein neues Opernwerk, das sie nicht näher bezeichnet, sagt Frau Lehmann: „Was wir Richard Wagner auf dem Gebiet der Oper, der Operntexte zu danken haben, brauche ich nicht nochmals hervorzuheben. Niemals aber ist es mir klarer geworden, welchen unheilvollen Einfluss seine Reformation durch seine Nachbeter auf die Gesangskunst ausgeübt hat, als jüngst beim Anhören eines neuesten Opernwerkes. Ist das noch Musik, Gesang und Tonkunst? Ist das, was wir da hören,

herz- und sinnerquickend oder gar beglückend? Und ist das wahrer als die alte früh- oder spätitalienische Oper? Man hat die italienische Oper und mit ihr alles, was drum und dran hing, aus dem Kreis der Kunst zu verstossen versucht; und was haben wir für den Melodieenreichtum bekommen? Spektakel, Lärm ohne Herz und Gefühl! Dramatisch sein sollende Akzente, die, einem Gekläff ähnlich, über den orchestralen Tonschwall weder als Wort noch als Ton hinüberreichend, im Zuhörer nur ein Gefühl des Unbehagens zurücklassen. . . . Wie sollen menschliche Stimmen über solche Tonmassen noch dringen? Mit welchen Organen sollen sie bewältigen, was in den Köpfen masslos erregter Komponisten entsteht, deren wahnsinnige Harmonieen für Orchester von 100 bis 120 Mann und mehr wie musikalische Automobile an unserm Gehör vorbeisausen, nicht Ruh noch Rast dem erschreckten Zuhörer gönnen?".

SÜDDEUTSCHE BAUZEITUNG (München) 1907, No. 24. — Dem Aufsatz „Deutsches Bühnenhaus oder italienisches Rangtheater?" von Paul Marsop entnehmen wir die folgenden Worte: „Weder das Bayreuther Festspielhaus, noch das Prinzregenten-, noch das Charlottenburger Schiller-Theater sind überdeckte antike Amphitheater. Sie sind es so wenig als die von Savits und Perfall erdachte vereinfachte Szene noch die ‚Shakespeare-Bühne' war. Sie stellen einen Amphitheater-Ausschnitt dar. Das macht einen Riesenunterschied. Eine gute Sache ist deshalb nicht weniger gut, weil man ihr in ungenauer Ausdrucksweise einen ihr nicht zukommenden Namen anheftet. Die Angriffe, die man daraufhin gegen sie richtet, treffen nicht das Objekt, sondern das Missverständnis" . . . „Mit unserer Kunst hat es [das ‚welsche Rangtheater'] nichts zu schaffen. Im architektonischen Verstande ist es ein Greuel: eine Riesenkommode mit fünf ausgezogenen Schubladen. Um das Monströse dieser Unform für das Auge möglichst zu mildern, muss man den Saal recht üppig ‚dekorieren' . . . Wem zu Liebe sollen wir eigentlich die öden, unsinnigen, überladenen, zweckwidrigen Prunkhäuser noch bauen? Wer regiert denn in deutschen Landen? Der Kommerzienrat oder der kunstsinnige Fürst? Wir haben mit dem Kommerzienratsgeschmack fast überall aufgeräumt, im öffentlichen Leben, im Hausbau, in Wohnungseinrichtungen, in Museen, in festlicher Ausschmückung von Strassen und Plätzen: warum sollen allein Goethe, Schiller, Shakespeare und Wagner in der Botmässigkeit des Parvenus verharren?" — „Heutigestages hohe Rangtreppen bauen oder dulden, während man sie durch andersartige Konstruktionen umgehen kann, heisst freventlich mit Menschenleben spielen! . . . Besser, dass die Kasseneinnahmen sich vermindern, besser, dass wir überhaupt auf Kunstgenüsse verzichten, als dass auch nur ein Menschenleben verloren geht!" — „Das Deutsche Bühnenhaus kommt erheblich billiger zu stehen. Es gewährt bei Ausbruch einer Panik und bei Feuersgefahr weitaus bessere Garantieen für die Sicherheit des Publikums. Es lässt sich in beliebigem Massstabe herstellen. Es bietet jedem Besucher den ungehemmten Ausblick auf die volle Breite der Szene. Es gibt allein die Möglichkeit, diese Szene vom Zuschauerraum scharf lichtmässig abzugrenzen und daher in Aufbau und Farbe einheitlich abgestimmte und wirkende Bühnenbilder zu entwickeln und ineinander überzuleiten. Es wird — um auch eine wichtige Zukunftsperspektive wenigstens anzudeuten — dazu helfen, der Tyrannis der für jedes gebildete Auge unerträglichen Guckkasten-, Kulissen- oder Ausstattungsbühne ein Ende zu bereiten und die Herrschaft einer stilisierten, vereinfachten, künstlerisch durchgearbeiteten Reformbühne zu begründen."

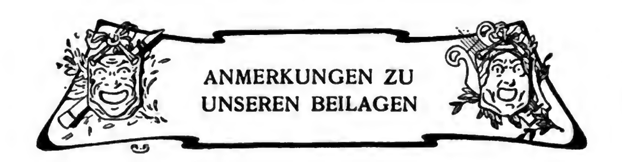
Magnus Schwantje



KONZERT

SPEYER: Das Musikleben in der Rheinpfalz zeigte auch 1906/7 wieder recht erfreuliche Erscheinungen. Fortschrittlichen Tendenzen in der Programmgestaltung huldigte der Liedertafel-Cäcilienverein Speyer (Dirigent: Richard Schefter), der in seiner ersten Aufführung die grossen Formen der Instrumentalmusik berücksichtigte durch Werke von Berlioz, Beethoven und Wagner, die das Kaim-Orchester unter Leitung Peter Raabes vortrefflich interpretierte. In kurzem Abstand folgte ein die Entwicklung des Männergesangs von Zelter bis zur Gegenwart darstellendes Konzert mit einem orientierenden Vortrag, ferner ein moderner Abend, veranstaltet von Susanne Dessoir und Karl Friedberg; ein weiteres Konzert rückte das Volkslied in den Vordergrund des Interesses und entwarf ein Programm hierzu mit drei Abschnitten: Heimat und Vaterland, Der Liebe Lust und Leid, Das Volkslied in moderner Bearbeitung. Dem Ganzen ging ein prachtvoller, von Prof. Kennel gedichteter Prolog voraus. Je nach dem Charakter der Stücke trat der gemischte Chor, der Männerchor oder der Einzelgesang in Aktion. Die Soli mit Lautenbegleitung hatte Freifrau Elsa Laura von Wolzogen übernommen. Eine Schumann-Nachfeier beschloss mit „Paradies und Peri" die Reihe der Konzerte. Nach wie vor beansprucht das Privatorchester mit seinen Darbietungen die Aufmerksamkeit. Als Solisten in diesen machten sich u. a. Anna Ballio aus Heidelberg (Violoncello) und der Hofopernsänger Kromer-Mannheim verdient. — Neustadt a. d. H. besitzt in Philipp Bade einen zielbewussten Künstler, dessen Aufführungen stets das allgemeine Interesse in der Provinz wachrufen. Die Programme enthielten Orchesterwerke von Haydn, Brahms, Dvořák, Wagner, Strauss u. a.; Kammermusikstücke (Hösl-Quartett aus München) von Beethoven, Mozart, Schubert usw. Als Solisten waren u. a. erschienen Lonny Epstein, die treffliche Chopininterpretin, Issay Barmas, der gewandte Geiger, der aber gleichwohl im Beethovenschen Konzert inhaltlich manches schuldig blieb, die hervorragende Altistin Ottilie Metzger-Froitzheim, der fein empfindende Parsifal-Sänger Aloys Hadwiger, der unübertreffliche Beethoven-Interpret Lamond u. a. Besonders erwähnenswert ist auch die Aufführung von Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth" mit Johanna Dietz, Dina v. d. Vijver, den Herren W. König und L. Werntgen als Solisten. Leider musste der zum Teil schon einstudierte „Totentanz" von Woyrsch verschoben werden. Gleichzeitig ist hier das von Bade gegründete und in echt künstlerischem Geiste geleitete Pfälzische Konservatorium anzuführen, dessen Einfluss auf das Musikleben der Provinz von nicht genug zu würdigender Bedeutung ist; es war in dem jetzt zu Ende gegangenen zweiten Schuljahr von über 250 Schülern besucht. — Landau darf namentlich eine gute Aufführung des deutschen Requiems von Brahms unter E. Walters Leitung registrieren, Zweibrücken eine solche der Matthäuspassion. In letzterer Stadt erzielt der „Männergesangverein" in Verbindung mit dem „Musikverein" im benachbarten Pirmasens nennenswerte Erfolge. Eine Aufführung von Zöllners „Bonifazius" und von Seyffardts „Durch Kampf zu Sieg" darf u. a. als Beweis gelten. Ausgezeichnet sind auch die Solistenkonzerte der beiden genannten, finanziell sehr gut gestellten Vereine. — Eine rege Tätigkeit entwickelt August Pfeiffer in den ihm unterstellten Vereinen „Musikverein" und „Cäcilienverein" in Kaiserslautern. Starken Eindruck erzielte er mit seiner neuen Schöpfung „Friede auf Erden" für Chor und Orchester; an sonstigen Werken seien noch besonders genannt: Bachs Kantate „Bleib bei uns", Brahms' „Rinaldo", Ludwig Hess' „Sommerfeierabend". Ausserdem bietet eine stattliche Reihe erstklassiger Solisten ihre Gaben dar. Den Höhepunkt bildete die glanzvolle Wiedergabe des Händelschen „Messias" durch die zusammenwirkenden beiden Vereine. Emma Hiller-Rückbeil, Agnes Leydhecker, Emil Pinks und van Eweyk hatten die Solopartieen übernommen. Ein wohlgeschultes Orchester, ein grosser Chor, auch eine neue Orgel — alle Voraussetzungen zum guten Gelingen waren vorhanden. — Die Cäcilienvereine Frankenthal und Ludwigshafen, die von Artur Berg dirigiert werden, berücksichtigten vorwiegend die grossen Formen und nötigten Respekt ab u. a. durch ihre Aufführungen von Haydns „Jahreszeiten", Schuberts Es-dur-Messe usw., insbesondere auch durch die künstlerische Erledigung des gleichermassen für den Fachmann wie für den Laien interessanten Themas „Kammermusik in historischer Folge". Der erfolgreich wirkende „Liederkranz" (Dirigent Julius Schmitt) ist hier mit Félicien Davids „Wüste" anzuführen. — Von den Konzerten des rührigen „Musikvereins" Edenkoben (Dirigent K. Klein) sei die Aufführung des Oratoriums „Christus der Tröster" von Fr. Zierau erwähnt, in der sich als Solisten Olga Klupp-Fischer (Karlsruhe), Meta Nett (Mannheim), Gustav Schlatter (Heidelberg) und als Organist H. Trautner (Kaiserslautern) auszeichneten. — Fast unheimlich möchte die stets wachsende Anzahl der Männerchöre erscheinen, die den die grossen Tonformen pflegenden gemischten Chören die Existenz wesentlich erschweren.

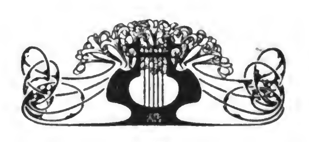
Karl August Krauss



Wir beginnen mit einem Porträt Jean François Lesueur's (gestorben 6. Oktober 1837), des originellen Lehrers und Vorläufers Berlioz' auf dem Gebiete der Programmmusik, nach einer Lithographie von Jules Hailly aus dem Jahre 1821.

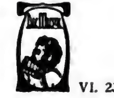
Es folgen zwei auf Beethoven bezügliche Blätter: das 1880 in Wien errichtete Denkmal des Meisters von Caspar Zumbusch und die faksimilierte Bescheinigung Beethovens an das Mainzer Verlagshaus B. Schott's Söhne in betreff seiner Missa solemnis und der Neunten Symphonie. Der Text lautet: „Ich Endes Unterschriebener bezeuge laut meiner Unterschrift, dass die B. Schott Söhne in Mainz die einzigen und rechtmässigen Verleger meiner grossen solennen Messe sowohl als meiner grossen Symphonie in d-moll sind, auch erkenne ich bloss diese Auflagen als rechtmässige und korrekte. Ludwig van Beethoven. Wien, am 22. Januar 1825."

Zum Schluss der verdienstvollen Kruseschen Studie gehören die übrigen Beilagen des Heftes: das Porträt von Giuseppe Verdi, dem Schöpfer des genialen Meisterwerkes, das vorläufig die Reihe der Opernbearbeitungen des Falstaff-Stoffes abschliesst, eine Dekorationsskizze zur ersten Szene des dritten Aktes seines „Falstaff" von Professor Scomparini und die verkleinerte Nachbildung der ersten Partiturseite. Verdi's Bild entnahmen wir mit Genehmigung der Berliner Verlagsgesellschaft „Harmonie" der Verdi-Monographie von C. Perinello in der weitverbreiteten Sammlung „Berühmte Musiker"; die Wiedergabe der Partiturseite gestattete freundlichst das Verlagshaus G. Ricordi & Co. in Mailand.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.





VI. 23

DEKORATIONSSKIZZE ZUR 1. SZENE DES III. AKTES
DES VERDISCHEN FALSTAFF VON SCOMPARINI



VERKLEINERTE NACHBILDUNG DER ERSTEN
PARTITURSEITE DES VERDISCHEN FALSTAFF



VI. 23

Ich endes Unterschriebener bezeuge durch meine Unterschrift, daß die B. Schott Söhne in Mainz die einzigen u. rechtmäßigen Verleger meiner großen solennen Messe und meiner großen Sinfonie in D moll sind, auch erkenne ich bloß diese als [illegible] und recht-mäßigen u. Verleger

Wien
am 22 Jenner
1825

Ludwig van Beethoven
m. p.



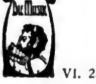
VI. 23

BESCHEINIGUNG BEETHOVENS
AN DEN MAINZER MUSIKVERLAG B. SCHOTTS SÖHNE

JEAN FRANÇOIS LESUEUR
† 6. Oktober 1837



VI. 23



VI. 23

DAS WIENER BEETHOVEN-MONUMENT
VON CASPAR ZUMBUSCH





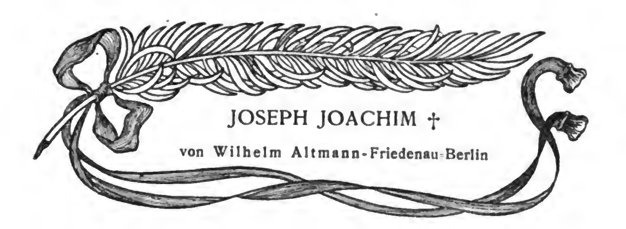


VI. 23


DIE MUSIK
Allegro un poco maestoso
p espress.
Joseph Joachim: Konzert in ungarischer Weise
VI. JAHR 1906/1907 HEFT 24
Zweites Septemberheft
Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster
Verlegt bei Schuster & Loeffler
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107
ZANDER.

INHALT

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.



JOSEPH JOACHIM †

von Wilhelm Altmann-Friedenau-Berlin

Unverwüstlich schien Joseph Joachims Gesundheit zu sein, unverwüstlich seine Freude am öffentlichen Auftreten, die er zuerst am 17. März 1839 gekostet hatte, unverwüstlich auch der Erfolg, der seit seinen Knabenjahren ihm immer ein treuer Begleiter gewesen war. Da trat an den fast Sechsundsiebzigjährigen Ende März dieses Jahres, als er mit seinem Quartett auf einer Konzertreise in Wien weilte, der Engel des Todes mahnend heran. Es war ihm zwar noch vergönnt, seinen Berliner Quartettzyklus zum Abschluss zu bringen, bei dem Bonner Kammermusikfest und dem dritten (Eisenacher) Bachfest mitzuwirken, ja selbst noch in London zu konzertieren, wohin er sich seit 1844 alljährlich zu begeben pflegte, allein die Hoffnung, dass der Künstler uns in der nächsten Saison noch erhalten sein würde, durfte man kaum noch hegen. Zu den ernstesten Besorgnissen hatte man Grund, als gegen Ende Juni das Konzert der Königlichen Hochschule, in dem Joachim den „Elias" seines väterlichen Freundes und geistigen Wohltäters Mendelssohn aufführen wollte, wegen Erkrankung des greisen Künstlers an Influenza abgesagt wurde. Seitdem schwebte sein Leben in Gefahr, obwohl noch mancher Tag nicht gerade hoffnungslos sich anliess, bis in den ersten Augusttagen ein Schlaganfall sich einstellte, dessen Folgen der Altmeister der Geige am 15. August, nachmittags um $1^3/_4$ Uhr, erlegen ist.

Für das Kunstleben, und zwar nicht bloss das Berliner und Londoner, bedeutet sein Hinscheiden einen schweren Verlust, der vielen unersetzlich erscheinen dürfte. Der Zauber, den der Name Joachim ausströmte, die Verehrung, die er bei jung und alt genoss, war unbeschreiblich. Um so schwieriger ist es, so bald nach seinem Tode sein Wirken mit ruhiger Objektivität zu beurteilen. Sicher ist: seine Zeit war erfüllet; er ist von uns gegangen, nachdem er seine Mission beendet hatte. Vielleicht wäre sein Ruhm uns noch heller erschienen, wenn er freiwillig zugunsten jüngerer Kräfte schon vor einigen Jahren sich aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hätte. Aber er brauchte wohl, um frisch zu bleiben, den

Beifall und die Liebe des Publikums. Es war dies vielleicht eine kleine Schwäche an ihm; er war eben auch ein Mensch.[1])

Versuchen wir im folgenden in grossen Zügen sein Leben zu schildern und uns klar zu machen, was er als ausübender Künstler, als Lehrer seines Instruments, als Dirigent und auch als Tonsetzer geleistet hat. Wir werden sehen, dass er zu den Auserwählten gehört hat, dass seine Lebensarbeit eine ungemein fruchtbare gewesen ist, dass man ihm viel zu wenig Ehre angedeihen lassen würde, wollte man ihn nur als Geigerkönig bezeichnen.

Er hat die oft ausgesprochene Behauptung, dass aus einem Wunderkinde nie ein Künstler ersten Ranges werden könne, aufs glänzendste widerlegt. Als siebentes Kind einer nicht unbemittelten Kaufmannsfamilie ist er am 28. Juni 1831 in dem kleinen, etwa eine Stunde Wegs südlich von Pressburg gelegenen ungarischen Flecken Kitsee geboren worden. In Pest, wohin seine Eltern schon 1833 übergesiedelt waren, erhielt er schon frühzeitig Violinunterricht bei dem Konzertmeister der dortigen Oper Serwaczynski. Mit Staunen vernehmen wir, dass dieser Künstler dem Knaben so viel und vor allem so schnell beigebracht hat, dass er mit ihm bereits am 17. März 1839 ein Doppelkonzert von Eck öffentlich vortragen konnte. Auf dringendes Anraten einer Wiener Cousine wurde der kleine Geiger, dessen Talent allgemein bewundert wurde, bereits im Sommer desselben Jahres nach Wien gebracht, um hier zunächst von dem berühmten Geiger Georg Hellmesberger sen., bald aber von dem hervorragenden, als Haupt der Wiener Schule geltenden Geigenpädagogen Joseph Böhm (1795—1876) zum Virtuosen und auch tüchtigen Musiker herangebildet zu werden. Fünf Jahre blieb Joachim in der österreichischen Hauptstadt, die damals noch in musikalischer Hinsicht weit mehr tonangebend als heute war, und studierte in diesem Zeitraum mit solcher Hingabe und solchem Ernst, dass sein Lehrer ihm schliesslich nichts mehr beibringen konnte und ihm riet, sich seinen letzten Schliff in Paris zu holen.

Doch wieder griff jene Cousine ausschlaggebend in sein Leben ein. Sie hatte mittlerweile infolge ihrer Verheiratung Wien mit Leipzig vertauscht und war so voll des Lobes über das Musikleben dieser Stadt und über deren musikalische Koryphäen, insbesondere über Mendelssohn und Robert Schumann, dass Joachims Eltern sich bewogen fühlten, den Knaben nach der Pleissestadt zu schicken. Hier öffnete ihm sein Talent bald alle Pforten; insbesondere nahm sich seiner Mendelssohn auf das freundlichste und nachhaltigste an. Dieser fand, dass der Wunderknabe keinen Lehrer für sein Instrument mehr nötig habe, veranlasste ihn aber, seine theoretischen Studien bei Moritz Hauptmann, dem berühmten Lehrer des

[1]) Vgl. das ausgezeichnete Lebensbild Joachims von Andreas Moser (Berlin 1898).

Kontrapunkts und Thomaskantor, fortzusetzen und vor allem auch seine allgemeine Bildung durch gründlichen Unterricht in wissenschaftlichen Fächern zu vervollkommnen; er besorgte ihm auch in dem Magister Hering eine ungemein geeignete Lehrkraft und hatte bald die Freude, dass der „Teufelsbraten", wie er den jungen Joachim zu nennen pflegte, auch in den Wissenschaften gut heimisch wurde. Neben Mendelssohn, mit dessen Familie Joachim bis zu seinem Tode in den innigsten Beziehungen blieb, förderten ihn auch Schumann, dessen Frau er später in reichstem Masse seine Dankbarkeit beweisen konnte, und Ferdinand David in jeder Hinsicht. Diesem spielte er gelegentlich Werke, die er neu studiert hatte, vor.

Das erste öffentliche Auftreten Joachims in Leipzig fand in einem Konzert der Sängerin Viardot-Garcia am 19. August 1843 statt; er trug, von Mendelssohn auf dem Klavier begleitet, dem Geschmack der damaligen Zeit entsprechend, ein Konzertstück von — De Bériot vor. Bereits im folgenden Jahre finden wir ihn zum ersten Male in London, wo von da ab keine Konzertsaison ohne sein Auftreten mehr möglich zu sein schien. Hier spielte er am 27. Mai 1844, und zwar unter Mendelssohns Direktion, das damals noch wenig beachtete Violinkonzert von Beethoven,[1]) das er dann im Laufe der Jahre geradezu populär gemacht hat. Natürlich war auch Mendelssohns Violinkonzert bald eine ständige Nummer seines Repertoires, das in bezug auf Geigenkonzerte sich in den letzten Jahren ausserdem auf die Bachschen, auf die Mozartschen (namentlich in A-dur und D-dur), Viotti's a-moll No. 22, die Spohrsche Gesangsszene, auf sein ungarisches und sein G-dur Konzert, auf Bruch No. 1 und 3 und vor allem auf Brahms (auch Doppelkonzert) erstreckte; dazu kamen noch an Werken mit Orchesterbegleitung die gern gespielte Schumannsche Fantasie und die Romanze von Bruch op. 42.

Auch nach Mendelssohns Tod blieb Joachim noch in Leipzig, wo er als zweiter Konzertmeister dem Gewandhausorchester angehörte. Als er im Oktober 1850 einem Rufe als Konzertmeister nach Weimar folgte, schied er von „Klein-Paris" mit dem sicheren Bewusstsein, sich hier eine höhere künstlerisch-ästhetische Bildung angeeignet zu haben, sowie im Besitz eines höchst gediegenen, dem Virtuosenstandpunkt durchaus entgegengesetzten musikalischen Geschmacks zu sein. Es war ganz natürlich, dass in Weimar die eminente Persönlichkeit seines grossen Landsmannes Franz Liszt, der ihn auch berufen hatte, auf Joachim einen sehr starken

[1]) Am 16. Mai 1904 spielte Joachim bei dem grossen ihm zu Ehren anlässlich seines 60jährigen Auftretens in London veranstalteten Konzerte gleichfalls das Beethovensche Konzert und dirigierte seine Ouvertüre zu „König Heinrich IV". — Am 8. März 1877 war er von der Cambridger Universität zum „Doctor of Music" ernannt worden, eine Auszeichnung, auf die er besonders stolz sein konnte.

Einfluss ausübte. Mit ihm zusammen komponierte er eine ungarische Rhapsodie „für Klavier und Violine", die er später fast verleugnet zu haben scheint; unter Liszts Einfluss entstand im Stile von dessen symphonischen Dichtungen, bald nachdem Joachim im Anfang des Jahres 1853 als Königlicher Konzertmeister nach Hannover übergesiedelt war, seine „Hamlet"-Ouvertüre. Als er sie an Liszt am 21. März 1853 sandte, schrieb er dabei folgende bedeutungsvolle Worte:[1]) „Der Kontrast aus der Atmosphäre hinaus, die durch Ihr Wirken rastlos mit neuen Klängen erfüllt wird, in eine Luft, die ganz tonstarr geworden ist von dem Walten eines nordischen Phlegmatikers[2]) aus der Restaurationszeit, ist zu barbarisch! Wohin ich auch blicke, keiner, der dasselbe erstrebt wie ich; keiner statt der Phalanx gleichgesinnter Freunde in Weimar. Die Kluft zwischen dem heftigsten Wollen und dem unmöglichen Vollbringen gähnte mich verzweifelt an. Ich griff da zum ‚Hamlet'. Die Motive zu einer Ouvertüre, die ich schon in Weimar habe schreiben wollen, fielen mir wieder bei."

Durch Liszt trat Joachim auch in Beziehungen zu Richard Wagner, dessen „Lohengrin" ihn hoch begeistert hatte; nach dem Karlsruher Musikfest 1853 besuchte er in Gemeinschaft mit Liszt, Hans v. Bülow, Peter Cornelius u. a. den grossen Verbannten, der aus seinem Zürcher Asyl zum Treffpunkt nach Basel gekommen war. Von ihm erhielt er denn auch zum Sittener Musikfest 1854 eine Einladung. Man kann sich denken, wie schmerzlich Wagner und Liszt es empfanden, als Joachim, für den in Hannover die Stellung eines Konzertdirektors geschaffen worden war, sich ihnen mehr und mehr entfremdete, bis er 1860 in Gemeinschaft mit Brahms, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz sich von ihnen öffentlich lossagte.[3])

Diese Sinnesänderung Joachims ist in erster Linie auf seine Freundschaft mit Johannes Brahms zurückzuführen, der mit ihm durch den Geiger Remenyi bekannt geworden war. Als sie einander kennen lernten, stand Joachim sowohl als reproduzierender wie auch als schaffender Künstler weit über Brahms, war sich aber sofort darüber klar, was in in diesem schlummerte. „Er war nicht nur der erste überhaupt," sagt Andreas Moser, „der Brahms' Genius in seiner ganzen Bedeutung erkannte, sondern, was ungleich schwerer wiegt, er hat trotz aller Misserfolge, von denen die meisten seiner [Brahms'] Werke bei ihrem Erscheinen begleitet

---

[1]) Vgl. Max Kalbeck, Joh. Brahms I, 96.

[2]) Gemeint ist damit wohl der hannoversche Intendant Graf Platen.

[3]) Vgl. Eduard Reuss, Franz Liszt, ein Lebensbild, S. 300 ff. und Kalbeck, Joh. Brahms I, S. 419 ff. — Rich. Wagner sagt in den „Aufklärungen über das Judentum in der Musik" (Schriften, 3. Aufl., Bd. 8, 245): „Mit dem Abfalle eines bisher warm ergebenen Freundes, eines grossen Violinvirtuosen, trat jene wütende Agitation gegen den nach allen Seiten hin grossmütig unbesorgten Franz Liszt ein ..."

waren, ungeachtet aller persönlichen Anfechtungen, in unerschütterlicher Treue an ihm festgehalten und keinen Tag seines Lebens das volle Vertrauen auf den endlichen Sieg seines Freundes verloren.“ Je mehr sich in Joachim die Erkenntnis von Brahms' Bedeutung bekräftigte, um so weniger hatte er Neigung, selbst sich als Komponist zu betätigen. Ursprünglich bestand in bezug auf das Schaffen zwischen beiden gleichstrebenden Freunden ein edler Wetteifer; jahrelang sandten sie sich regelmässig alle acht Tage Studien im doppelten Kontrapunkt, Kanons, Fugen, Präludien, Choräle, Variationen und dergleichen zu, die sie aufs strengste gegenseitig prüften, um auf diese Weise Meister des musikalischen Satzes zu werden. Von Hannover aus besuchten sie auch zur Vervollkommnung ihrer Bildung Vorlesungen an der Universität Göttingen.

Bereits in den fünfziger Jahren des 19. Jahrhunderts galt Joachim als der erste der lebenden Geiger; allgemein wurde schon damals anerkannt, dass bisher noch niemals ein Virtuose sich so dem Musiker untergeordnet habe. Wilh. Joseph von Wasielewski, einer der sachverständigsten Beurteiler, schrieb im Jahre 1860 folgendes Urteil über Joachim nieder, das in geradezu mustergültiger Weise die treffendste Charakteristik über den Geiger Joachim abgibt: „Joachims unvergleichliches Violinspiel zeigt das wahrhafte Musterbild, das Ideal eines vollkommenen Geigers mit Beziehung auf unsere Gegenwart natürlich. Weniger kann und darf man nicht von ihm sagen, aber auch nicht mehr, und es ist genug. Was aber diesen ersten aller lebenden Violinisten ausserdem so hoch über das jetzige Virtuosentum nicht bloss seiner Fachgenossen, sondern der ganzen Musikwelt hinaushebt, ist die Tendenz, in der er seinen Beruf ausübt. Joachim will nicht Virtuose in herkömmlichem Sinne, er will Musiker vor allen Dingen sein. Und er ist es — ein bei seiner absolut dominierenden Stellung um so nachahmenswerteres Beispiel für alle jene, die vom Dämon kleinlicher Eitelkeit besessen, immer nur ihr langweiliges Ich zur Schau stellen wollen. Joachim macht Musik, seine eminente Leistungsfähigkeit befindet sich allein im Dienste der echten, wahren Kunst, und so ist es recht. Man muss diesen Künstler dafür besonders lieb und wert halten.“ Nicht vergessen darf auch werden, dass Joachim der Geigerwelt die Solo-Sonaten von Bach eigentlich erst erschlossen, dass er sie, vor allem die Ciaconna aus der vierten Sonate, ausserdem auch die sogen. Teufelstriller-Sonate von Tartini geradezu populär gemacht hat.

Die Wertschätzung Joachims wuchs in noch höherem Masse, als er 1869 in Berlin, wohin er von Hannover zunächst als Privatmann übergesiedelt war, beauftragt worden war, die Königliche Hochschule für Musik mit ins Leben zu rufen.[1]) Er hat hier eine wahre Hochschule für

[1]) Rich. Wagner sagt in seiner Schrift „Über das Dirigieren“ (Schriften, 3. Aufl. Bd. 8, S. 336) „Eine solche Schule ohne Herrn Joachim zu begründen, wo dieser zu

Geiger begründet; seine zahlreichen Schüler sitzen als Konzertmeister nicht bloss in den ersten Orchestern Deutschlands, sondern auch Englands und Amerikas. Mit Recht durfte sein Biograph Andreas Moser sagen: „Es dürfte schwer fallen, für die hingebende Treue und gewissenhafte Pflichterfüllung, mit der Joachim vom Tage der Gründung bis auf die heutige Stunde dem Ausbau und der Entwicklung der Hochschule seine besten Kräfte gewidmet hat, ein auch nur annäherndes Beispiel an die Seite zu stellen. Nur der lauterste Idealismus und das freudige Bewusstsein, Gutes und Segenbringendes zu stiften, können die aufopfernde Mühewaltung erklären, die er an seine Schöpfung gewendet hat." [1])

Dass er die Hochschule vorwiegend in musikalisch-konservativem Sinne leitete, war bei seinem ganzen Entwicklungsgang nur natürlich, doch

---

gewinnen war, hätte jedenfalls als bedenklicher Fehler erscheinen müssen. Was mich für diesen hoffnungsvoll einnimmt, ist, dass nach allem, was ich über sein Spiel erfahren habe, dieser Virtuos den Vortrag kennt und selbst ausübt, welchen ich für unsere grosse Musik fordere; somit dient er mir neben Liszt und den zu seiner Schule Gehörigen als einziger sonst mir bekannt gewordener Musiker, auf welchen ich für meine obigen Behauptungen als Beweis und Beispiel hinweisen kann. Es ist hierbei gleichgiltig, ob es Herrn Joachim . . . verdriesslich ist, in diesen Zusammenhang gestellt zu werden . . . Dünkt es Herrn Joachim nützlich, vorzugeben, er habe seinen Vortrag im Umgange mit Herrn Hiller oder R. Schumann so schön ausgebildet, so kann dies auf sich beruhen, vorausgesetzt, dass er nur immer so spielt, dass man daraus den guten Erfolg eines mehrjährigen vertrauten Umganges mit Liszt erkennt."

[1]) Trotzdem wird sich jetzt eine Reorganisation der Hochschule, vor allem die Abschaffung des mehrköpfigen Direktoriums wohl als notwendig herausstellen; die jetzige Form des Direktoriums war gewählt worden, da Joachim, der seit 1888 zwar den Titel eines Direktors führte, eigentlich aber nur Vorsteher der Instrumentalklasse war, ein sechsmonatiger Urlaub im Jahre zu Konzertreisen zugestanden war. Die Schaffung eines Verwaltungsdirektors wird sich jetzt wohl als notwendig ergeben. In den letzten Jahren hat man mehr oder minder öffentlich bereits Nachfolger für Joachim genannt. Unter allen diesen Persönlichkeiten dürfte als „Direktor" Fritz Steinbach sicherlich die geeignetste sein, doch wird er kaum Neigung haben, seine glänzende Kölner Stellung aufzugeben. Ein offenes Geheimnis ist es, dass Joachim den Wunsch gehabt hat, noch bei seinen Lebzeiten seine Geigenlehrerstelle an der Hochschule Henri Marteau zu übertragen, dass dieser Künstler aber abgelehnt hat. Einer von den wenigen Schülern Joachims, die ihm als Geiger wirklich nahe gekommen sind, ist der junge Karl Klingler. Karl Halir galt lange dafür. Hoffentlich beachtet man bei der Wahl, dass ein vollendeter Geiger nicht immer auch ein vortrefflicher Lehrer ist. Dass in den letzten Jahren die „Hochschule" eine führende Stellung unter den ähnlichen Instituten eingenommen habe, werden wohl selbst ihre eifrigsten Anhänger nicht behaupten. Inzucht rächt sich immer. Das Lehrermaterial weist zu wenig markante Persönlichkeiten auf. Auch die vielfach beklagte, freilich nicht zugegebene Bevorzugung der Ausländer müsste ein Ende nehmen. Klagen (ob immer berechtigt, lasse ich dahin gestellt) über die Art der Aufnahmeprüfungen und besonders über die Bevorzugung von Schülern bestimmter Lehrer, namentlich in der Opernschule, hat man auch recht oft gehört.

hätte es nichts geschadet, wenn mit den Modernen[1]) etwas mehr Fühlung genommen worden wäre. Dass aber die Nennung des Namens Richard Wagners bei Joachim verpönt gewesen sei, wie bisweilen behauptet wurde, entspricht nicht den Tatsachen: liess es sich doch gar nicht umgehen, dass in den Orchesterübungen Fragmente aus Wagners Werken aufgelegt und studiert wurden. Gehindert hat Joachim auch keinen seiner Schüler, sich an die „Modernen" anzuschliessen. Die gesamten Hochschüler hingen jedenfalls an ihm wie an einem Vater; dies zeigte sich auch bei jeder Gelegenheit.

Noch leben in unser aller Gedächtnis die imposanten Feierlichkeiten, die anlässlich seines fünfzigjährigen (1889) und sechzigjährigen (1899) Künstlerjubiläums stattgefunden haben, Feiern, die beredtes Zeugnis ablegten von der ungemeinen Verehrung, deren sich der grosse Künstler allgemein erfreute. Er hat übrigens, seitdem die Königliche Hochschule besteht, nie Privatunterricht erteilt, obwohl namentlich die reichen Ausländer ihm gern dafür das denkbar höchste Honorar gezahlt hätten. Vielfach hat er jungen strebsamen unbemittelten Leuten tüchtige Lehrer aus eigener Tasche gehalten, wie er denn überhaupt seine Kunst und auch seine Börse oft und stets gern in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt hat.

Unvergessen darf in dieser Hinsicht auch nicht bleiben, was er alles für das Berliner Philharmonische Orchester[2]) getan hat, um dessen Weiterbestand in kritischer Zeit zu sichern.

Neben seiner Tätigkeit an der Königlichen Hochschule, wo er auch einen Teil der Orchesterübungen abhielt, wirkte Joachim auch eifrigst in der musikalischen Sektion der Königlichen Akademie der Künste, deren Vice-Präsident er seit einer Reihe von Jahren gewesen ist. Eine Zeitlang veranstaltete die Akademie sogar eigene Konzerte unter Joachims Leitung. Seit etwa 20 Jahren aber hat dieser den ihm aus seiner hannöverschen Zeit liebgewordenen Taktstock nur bei den Festlichkeiten der Akademie und den Aufführungen der Hochschule geführt. Es war sein stiller Kummer, dass selbst in den Reihen seiner wärmsten Anhänger sich Leute befanden, die an sein Direktionstalent nicht recht glauben wollten.[3])

Um so mehr wurde allgemein anerkannt, was Joachim als Quartettspieler in der geistigen Durchdringung der Tonwerke und besonders im seelenvollen Vortrag der langsamen Sätze geleistet hat. Bald nach seiner

---

[1]) Bei Konzerten, in denen hochmoderne Werke aufgeführt wurden, war Joachim höchst selten zu sehen; noch weniger bei Opernpremieren.

[2]) Vgl. meine „Chronik des Berliner Philharmonischen Orchesters".

[3]) Schon R. Wagner schrieb am Schlusse seiner Schrift „Über das Dirigieren": „Der Taktstock soll ihm nicht recht pariert haben." An heftigen Angriffen gegen den Dirigenten Joachim haben es Berliner Rezensenten besonders in den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts nicht fehlen lassen.

Übersiedelung nach Berlin gründete er hier ein Streichquartett, das am längsten in der Zusammensetzung Joachim, de Ahna,[1]) Wirth und Hausmann bestanden hat und sich die Pflege der klassischen Quartettmusik, besonders der letzten Beethovenschen angedeihen liess. Erst das Joachim-Quartett hat diese rein transcendentale Musik enthaltenden Werke grösseren Kreisen erschlossen, wenn auch schon Laub mit seinem Quartett vorgearbeitet hatte. Während alle sonstigen Quartettvereinigungen in Berlin nicht sonderlich prosperierten, war bei dem Joachim-Quartett die Singakademie bis aufs Podium hinauf stets ganz gefüllt.[2]) Es hat auch sonst überall, wohin es gekommen ist, die grösste Anerkennung gefunden; selbst in den letzten Jahren, wo dem greisen Führer die Finger nicht mehr ganz gehorchen wollten, war nur eine Stimme, dass die geistige Auffassung und die Frische des Vortrages nach wie vor einzigartig seien. Zu bedauern ist nur, dass die Quartette moderner Komponisten von ihm höchst selten aufs Programm gesetzt wurden. Berücksichtigt hat er eigentlich nur Komponisten, die keine Neuerer waren und vor allem von Brahms ihm empfohlen wurden, so z. B. Dvořak, den Prinzen Reuss, Robert Kahn, Ernst von Dohnanyi, doch kamen auch wohl, namentlich in früherer Zeit, Ausnahmen vor. Selbstverständlich stand der Name Brahms sehr oft auf den Programmen. Das Übergewicht dieser Persönlichkeit in Joachims Anschauungen und Handeln war so gross,[3]) dass er darüber manchem, auch der klassischen Richtung zugewandten Komponisten nicht die genügende Beachtung schenkte, so z. B. Friedrich Kiel und Heinrich von Herzogenberg, obwohl diese sogar an seiner Seite gewirkt hatten.

Als Solist ist der Altmeister, der auf seinen Konzertreisen früher fast überall hingekommen und unsagbar gefeiert worden war, in Berlin in letzter Zeit nur noch selten aufgetreten; er fühlte doch wohl, dass sein Gehör etwas nachgelassen, sein Ton allmählich zu klein geworden war,

---

[1]) An de Ahnas Stelle, der die drei ersten Jahre Bratsche gespielt hatte, trat nach dessen Tode (1892) zunächst Johann Kruse, der aber 1897 infolge seiner Übersiedelung nach England durch Karl Halir ersetzt wurde; dieser behielt daneben die Führung seines eigenen Streichquartetts weiter.

[2]) Freilich war der Besuch des Joachim-Quartetts für manchen nur Modesache; verirrte sich doch kaum einmal einer der Stammgäste Joachims z. B. in eine Soirée des so vorzüglichen Brüsseler Streichquartetts. Man ging weniger hin, um ein Quartett als um den Künstler zu hören. — Ein schönes Bild einer Joachimschen Quartettsoirée malte Menzel. Dieser pflegte bis zu seinem Tode auf einer Seitenbank der Singakademie, so oft Joachim-Quartett war, zu sitzen.

[3]) Brahms liebte bekanntlich Bizets „Carmen" ungemein. Infolgedessen soll dieses Werk die einzige moderne Oper gewesen sein, die bei Joachim und daher auch bei dem ganzen Lehrerpersonal der Königlichen Hochschule Gnade gefunden hat! Solche Geschichten wurden gern kolportiert.

um in den grossen Sälen dem Orchester gegenüber sich behaupten zu können. Wenn er aber spielte, was er besonders gern in den Konzerten der Meininger Hofkapelle, als diese noch unter Fritz Steinbach stand, tat, so fühlte man ordentlich, wie er innerlich wieder jung wurde. Und wie dankbar erwies sich das Publikum; es konnte nicht oft genug den Altmeister, der bei seinem Erscheinen auf dem Podium schon Huldigungen wie ein gekröntes Haupt empfing, immer wieder von neuem herausrufen, um ihm womöglich noch eine Zugabe abzulocken.

Bereits oben habe ich von dem Komponisten Joachim gesprochen. Ich wollte die chronologische Schilderung seines Lebensganges nicht durch Eingehen auf seine Werke unterbrechen und stelle nun erst zusammen, was er veröffentlicht hat, nämlich zunächst die mit Opuszahl erschienenen Werke und dann die ohne Opuszahl in ihrer ungefähren Zeitfolge.

op. 1. Andantino und Allegro scherzoso für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Leipzig, Fr. Kistner.
op. 2. Drei Stücke für Violine mit Pianoforte (Romanze, Phantasiestück, Frühlingsphantasie). Leipzig, Breitkopf & Härtel.
op. 3. Konzert (in einem Satze) für Violine mit Orchester oder Pianoforte; ibidem.
op. 4. Ouvertüre zu „Hamlet" für Orchester; ibidem.
op. 5. Drei Stücke für Violine und Pianoforte; ibidem.
op. 9. Hebräische Melodien (nach Eindrücken der Byronschen Gesänge) für Viola mit Pianoforte; ibidem.
op. 10. Variationen über ein eigenes Thema für Viola und Pianoforte; ibidem [c. 1859].
op. 11. Konzert in ungarischer Weise für Violine mit Orchester oder Pianoforte; ibidem.
op. 12. Notturno für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Berlin, Simrock.
op. 13. Ouvertüre für grosses Orchester (dem Andenken des Dichters Heinrich v. Kleist), g-moll; ibidem.
op. 14. Szene der Marfa aus Schillers unvollendetem Drama „Demetrius" für Mezzosopran und Orchester oder Pianoforte; ibidem.

Rhapsodie Hongroise (zusammen mit Franz Liszt). Leipzig, J. Schuberth & Co.

Romanze für Violine mit Pianoforte. Leipzig, C. F. Kahnt [c. 1855].

Song. Rain, rain and sun in: Album of Settings of Tennyson.

„Ich hab' im Traum geweinet." Für eine Singstimme mit Pianoforte. Cassel, Luckardt [c. 1870], jetzt Berlin, Raabe & Plothow.

Zwei Märsche für grosses Orchester (C-dur und D-dur). Berlin, Simrock [c. 1870].

Variationen e-moll für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Berlin, Bote & Bock.

Konzert G-dur für Violine mit Orchester oder Pianoforte (in Hannover zu Anfang der 60er Jahre entstanden, aber 20 Jahre später umgearbeitet veröffentlicht). Berlin, Bote & Bock.

Ouvertüre[1]) zu einem Gozzischen Lustspiel für grosses Orchester. Berlin, Simrock.

Violinschule (zusammen mit Andreas Moser), drei Bände; ibidem; 1905—07 (eigene Kompositionen Joachims im zweiten Bande).

---

[1]) In Grove's Dictionary of Music (new edition) ist diese Ouvertüre als op. 8 bezeichnet; als op. 6 ist dort die unveröffentlichte Ouvertüre zu H. Grimms „Demetrius", als op. 7 die gleichfalls unveröffentlichte Ouvertüre zu „Heinrich IV." angegeben.

Für ein so langes Leben sind das nicht eben viel Kompositionen. Weit grösser dürfte die Zahl der ungedruckten sein, die Joachim aus Resignation[1]) in seinem Pulte zurückbehalten hat. Was er aber veröffentlicht hat (wunderbarerweise kein Streichquartett), ist fast durchweg wertvoll, zeugt von feinem, vornehmem Geschmack und ausgezeichneter Satzkenntnis. Schumannscher Einfluss ist darin entschieden mehr wahrzunehmen als Mendelssohnscher. Die drei Violinkonzerte, von denen das Brahms gewidmete ungarische bedeutend genannt werden muss und manches Eigenartige, besonders in der grossen Kadenz durch den Zutritt einzelner Orchesterinstrumente zu der Solostimme, enthält, sind durchweg in symphonischem Stil gehalten. Wenn man diesem ungarischen Konzert und dem in G-dur, dessen c-moll-Mittelsatz der Widmung an das Andenken an Gisela Grimm geb. von Arnim Rechnung trägt, verhältnismässig viel zu selten in den Konzertsälen begegnet, so liegt dies an den ausserordentlichen Anforderungen, die darin nicht bloss an den Solisten in jeder Hinsicht gestellt sind. Viel gespielt sind die geradezu klassisch zu nennenden Variationen, die übrigens Pablo de Sarasate gewidmet sind. Die zwei Werke, die Joachim für Bratsche komponiert hat (op. 9 und 10), stammen aus einer Zeit, wo man an eine Heranziehung dieses Instruments für Solozwecke noch höchst selten dachte; Joachim hat nämlich für die Bratsche eine gewisse Vorliebe gehabt und bis in die letzte Zeit gelegentlich in Konzerten sie als Soloinstrument benutzt. Die Orchesterkompositionen Joachims stammen wohl ausschliesslich noch aus seiner hannöverschen Zeit. Auffällig ist die geringe Zahl seiner Vokalkompositionen, zumal er, wie wir noch sehen werden, mit einer Sängerin verheiratet war.

Zu den Kompositionen kommen noch eine kleine Anzahl von Bearbeitungen, von denen einige sich grosser Beliebtheit erfreuen. Es sind dies:

Franz Schubert, Grosses Duo op. 140. Für Orchester bearbeitet. Berlin, N. Simrock.

Brahms, Ungarische Tänze für Violine und Pianoforte bearbeitet. 4 Hefte. Gleichfalls bei Simrock.

Beethoven. Drei Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert op. 61, in zwei verschiedenen Ausgaben. Wien, Haslinger und Berlin, Schlesinger.

Rob. Schumann, op. 85, No. 12. Abendlied für Violine mit Orchester oder Pianoforte. Leipzig, J. Schuberth & Co.

Brahms. Kadenz zum Violinkonzert op. 77 von Brahms. Berlin, Simrock.

Im Gegensatz zu den anderen Geigern ist Joachim, obwohl er sich dadurch einen grossen Geldgewinn hätte verschaffen können (auch hierbei zeigte es sich wieder, dass er kein Geschäftsmann war), als Herausgeber

[1]) Wagner sagt am Schlusse seiner Schrift über das Dirigieren, meines Erachtens mit Unrecht: „Auch das Komponieren scheint ihn mehr erbittert als andere erfreut zu haben.“

klassischer Werke verhältnismässig nur wenig tätig gewesen. Wenn ich nicht irre, hat er sich als Herausgeber nur auf folgenden Werken genannt:

Archangelo Corelli, Werke. London, Augener (in Chrysanders Denkmälern).
Mendelssohn, Violinkonzert, Streichquartette, Quintette und Oktett, Klaviertrios. Berlin, Simrock.
Beethoven, Violinsonaten und Streichquartette. Leipzig, C. F. Peters.

Endlich hat er, gewissermassen als Vermächtnis an die Geiger, in dem dritten Bande der „Violinschule" von Andreas Moser, die auch seinen Namen mitträgt, die bedeutendsten klassischen Violinwerke, wie er sie vorzutragen pflegte, d. h. mit seiner Phrasierung, seinen Bogenstrichen, seinem Fingersatz und vor allem seinen Kadenzen veröffentlicht. Man vergleiche nur einmal damit ähnliche Ausgaben anderer Geiger, um zu erkennen, wie pietätvoll diese Joachimsche und wie nützlich sie für die Geiger ist.

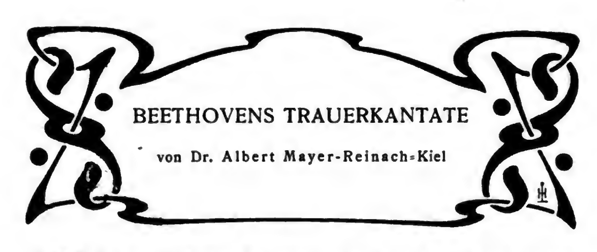
Gedenken wir endlich nach dem Künstler auch der Freundschafts- und Familienverhältnisse Joachims, so hat ein grosser Kreis in ihm sein Oberhaupt verloren. Freilich hat sich die Schar der Gelehrten, Maler, Bildhauer, Musiker und sonstigen Persönlichkeiten, die den Künstler als Freund und Menschen über alles geliebt haben, durch den Tod schon gelichtet; so waren ihm z. B. Hellmuth von Moltke, Robert von Keudell, Carlyle, Tennyson, Hermann von Helmholtz und Herman Grimm nicht zu vergessen, Bettina von Arnim und Frau Enole Mendelssohn geb. Biarnez vorangegangen. Aus der reichen Korrespondenz, die Joachim namentlich mit zahllosen Künstlern geführt hat, wird hoffentlich noch mehr veröffentlicht werden als der Briefwechsel mit Brahms, den Andreas Moser bald im Auftrage der Deutschen Brahmsgesellschaft herausgeben wird.

Im Jahre 1863 verheiratete sich Joachim mit einer ihm kongenialen Künstlerin, der berühmten Altistin Amalie Schneeweiss (Künstlername Weiss), doch musste sich das Ehepaar nach neunzehnjährigem Zusammenleben leider trennen. Drei Söhne und drei Töchter sind dieser Ehe entsprossen, aber nur die älteste Tochter ist zeitweise dem Berufe der Eltern gefolgt.[1]) Als Familienvater soll Joachim das Ideal eines treu sorgenden, unermüdlich auf das Wohl und Gedeihen seiner Kinder bedachten Vaters gewesen sein.

Wer ihm nahe gekommen ist, dem erschien er als Mensch ebenso gross wie als Künstler: er war eine „anima candida". Sein Name wird unvergessen bleiben.

---

[1]) Es ist dies Marie Joachim, eine hervorragende dramatische Sängerin, die zuerst in Elberfeld, dann in Dessau und Weimar, zuletzt am Casseler Hoftheater gewirkt hat und mit besonderem Glück als „Fidelio" und „Walküre" aufgetreten ist. Die zweite Tochter, Josefa, war vor ihrer Verheiratung Schauspielerin.



BEETHOVENS TRAUERKANTATE

von Dr. Albert Mayer-Reinach-Kiel



Auf dem Programm des unter meiner Leitung am 9. und 10. Juni stattgehabten Kieler Beethoven-Festes stand neben einer Reihe mehr und minder bekannter Schöpfungen des Meisters ein grösseres Werk, das heute dem Publikum so gut wie unbekannt ist: die im Jahre 1790 auf den Tod Kaiser Josephs II. geschriebene Trauerkantate. Der Erfolg der Aufführung bei Publikum wie Kritik war zweifellos; einige Pressstimmen bezeichneten die Wiedergabe des Werkes im Rahmen des Gesamtprogrammes als das eigentliche Ereignis des Festes und plädierten eifrig für Aufführungen auch in anderen Städten, um damit ein bisher unbekanntes Meisterwerk Beethovens für den Konzertsaal zu gewinnen. Ich will hier in gleichem Sinne versuchen, in Erinnerung des von mir bei der Kieler Aufführung Durchlebten einige Worte zur Orientierung über dieses selten gehörte Beethoven'sche Opus zu sagen.

Bekanntlich war des heranwachsenden jungen Beethoven Landesfürst, der in Bonn residierende Kölner Kurfürst Maximilian Franz, ein jüngerer Bruder des deutschen Kaisers Josephs II. Bei den regen Beziehungen, die zwischen den Wiener und Bonner Höfen herrschten, kann es nicht wunder nehmen, dass der junge Hofmusikus Beethoven, der ja schon 1787 kurz in Wien gewesen war, sich lebhaft für den Kaiser interessierte, und dieses Interesse dürfte wohl noch durch den Verkehr mit dem jungen, in Bonn lebenden österreichischen Grafen Waldstein gesteigert worden sein. Als Joseph II. am 20. Februar 1790 im besten Mannesalter starb, war allgemeine Betrübnis in Bonn. Von der sogenannten Lesegesellschaft wurde eine Trauerfeier vorbereitet: Professor Eulogius Schneider sollte die Gedächtnisrede halten. Bei einer am 28. Februar stattgehabten Vorberatung äusserte dieser den Wunsch, es möge vor oder nach der Rede etwas Musikalisches aufgeführt werden. Ein junger Dichter habe ihm einen Text vorgelegt; es komme also nur darauf an, dass einer der trefflichen Tonkünstler, die Mitglieder der Gesellschaft seien, oder auch ein auswärtiger Komponist die Musik dazu verfertige.[1]) Ohne Zweifel hat sich der erst 19jährige Beethoven, der wohl schon damals als der berufenste

[1]) Vgl. hierzu Thayer, Beethoven, Bd. I, 2. Aufl. 1901, S. 275, wo auf die Protokolle der Lesegesellschaft hingewiesen ist.

Komponist Bonns galt, dazu entschlossen, die Aufgabe zu übernehmen, und komponierte das Werk in Form einer Kantate für Soli, Chor und Orchester. Indes zur Aufführung bei der am 19. März abgehaltenen Trauerfeier kam die Kantate nicht; im Protokoll der letzten Vorberatung der Lesegesellschaft vom 17. März heisst es: „die vorgeschlagene Kantate kann aus mehreren Ursachen nicht aufgeführt werden.“ Was die Nichtaufführung verschuldete, ist nicht mehr festzustellen. Wahrscheinlich war Beethoven, der bekanntlich langsam arbeitete, nicht bis zum festgesetzten Termin fertig geworden. Denn der in den „Biographischen Notizen“ von Wegeler und Ries[1]) mitgeteilte Grund, die Partieen der Blasinstrumente seien so schwierig geschrieben gewesen, dass die Musiker erklärten, sie nicht spielen zu können, ist nicht stichhaltig.

Soviel steht jedenfalls fest, dass die Kantate zu Lebzeiten Beethovens nicht aufgeführt worden ist. Aber das Werk muss doch dem jungen Meister sehr am Herzen gelegen haben, denn nur so ist zu erklären, dass nicht nur der zweite Chorsatz: „Da stiegen die Menschen ans Licht“ fast wörtlich in den „Fidelio“ mit hinüber genommen worden ist, sondern auch die ersten Takte des Einleitungschores in dem Vorspiel der Kerkerszene deutlich wiederklingen. Wohin die Originalniederschrift der Kantate, die demnach wohl 1805 noch in Beethovens Besitz war, geriet, ist unbekannt; sie fand sich nicht in seinem Nachlass und ist bis jetzt nicht aufgefunden. Dagegen haben wir seit 1884 eine Copie des Werkes, die aus J. N. Hummels Besitz stammt. Wahrscheinlich hatte dieser sie aus dem Nachlass eines Barons de Beine, in dessen Auktionskatalog sie 1813 angezeigt war, erworben; von Hummel ging sie an das Leipziger Antiquariat List & Franke über und kam dann 1884 nach Wien, wo sie jetzt in der k. k. Fideikommiss-Bibliothek aufbewahrt wird. Eduard Hanslick machte am 13. Mai 1884 in der Neuen Freien Presse Mitteilungen über den wichtigen Fund; im November des gleichen Jahres erlebte das Werk dann seine erste Aufführung in Wien, der am 29. Juni 1885 in Bonn die zweite folgte. Aber trotz des grossen Eindruckes, den das Werk bei beiden Aufführungen hinterliess, und trotz des glänzenden Urteils Johannes Brahms', der da sagte: „Es ist alles und durchaus Beethoven; man könnte, wenn auch kein Name auf dem Titelblatt stände, auf keinen anderen raten“, hat die Kantate seit dieser Zeit nur vereinzelte Aufführungen erlebt. Das ist umsomehr zu verwundern, als nun schon seit längerer Zeit Partitur, Klavierauszug und Stimmen des Werkes im Druck erschienen sind.

Sehen wir uns die Kantate zunächst an Hand der Partitur (Br. & H. Beethoven-Ausgabe, Bd. 25, Nr. 1) etwas näher an.

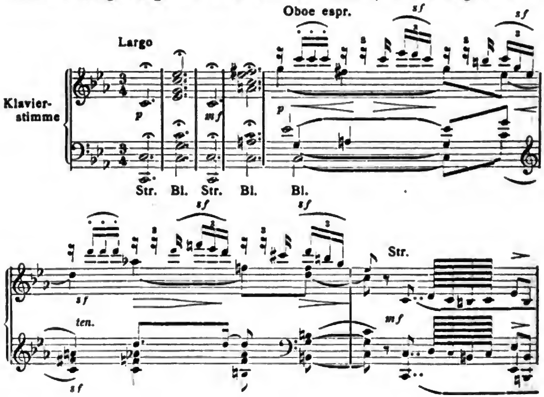
[1]) Biographische Notizen über L. v. Beethoven von Wegeler und Ries, neu herausgegeben von Kalischer, 1906, S. 20 u. 21.

Sie besteht aus 5 Abteilungen: a) Chor und Soli; b) Recitativ und Arie für Bass; c) Chor mit Solosopran; d) Recitativ und Arie für Sopran; e) Chor und Soli. Das Ganze ist somit, wie aus dieser Aufstellung ersichtlich, in grosser Symmetrie aufgebaut, die noch dadurch erhöht wird, dass Anfangs- und Schlusschor teilweise gleich sind.

Der erste Satz, dessen Grundlage die folgenden Worte bilden:

> Tot! stöhnt es durch die öde Nacht;
> Felsen weinet es wieder,
> Und ihr Wogen des Meeres,
> Heulet es durch eure Tiefen:
> Joseph der Grosse,
> Der Vater unsterblicher Taten,
> Ist tot!

wird eingeleitet durch ein kurzes Orchestervorspiel. Seine ersten vier Takte, abwechselnd von Streichern und Holzbläsern mit Hörnern gebracht, sind in den „Fidelio" mit hinübergenommen und stehen dort zu Beginn des Orchestersatzes, der die Kerkerszene einleitet. Dass bei dieser Übereinstimmung ein Zufall walten sollte, ist wohl angesichts der zweiten, viel wichtigeren Entlehnung, die uns noch beschäftigen wird, ausgeschlossen. Vom fünften Takt ab gehen die Fassungen auseinander: hier in der Kantate übernimmt die Oboe die Führung und befestigt in klagenden Tönen, unterstützt von den übrigen Bläsern, die bereits in den ersten Takten gebrachte Grundstimmung des ganzen Werkes: tiefste Trauer, tiefstes Ergriffensein!





Und diese Stimmung weiss der junge Meister festzuhalten! Wie in tiefem Weh aufschluchzend setzt der Chor ein; Hoffnungslosigkeit scheint uns das plötzliche Piano im zweiten Takt des Larghetto anzudeuten, echt ist die Trauer, wenn die Solisten in kanonischer Folge ihr „weinet es wieder!" bringen. Über eine das Wogen des Meeres malende Stelle hinweg kommen wir dann zu dem gewaltigen Aufschrei: „Joseph ist tot!", der noch einmal, und dann als Kulminationspunkt des Satzes erscheint, nachdem Soli und Chor unter besonderem Hervortreten der ersten Violine in überaus zarter Weise das „ist tot" weitergeführt haben. Nach diesem Höhepunkt verläuft die Bewegung in sanfter Weise bis zu dem von dem Chor im Piano über 5 Takte gehaltenen „tot", zu dem das Orchester im Crescendo und Decrescendo nochmals seine Klage erhebt, um schliesslich im Più Largo die Grundstimmung des ganzen Satzes in düsteren Farben ergreifend zum Abschluss zu bringen:



Es ist an Hand der Aufführung nicht zuviel gesagt, wenn man diesen ganzen Chorsatz, insbesondere aber die Instrumentaleinleitung und das Nachspiel mit zum Bedeutendsten rechnet, was Beethoven geschrieben hat.

Von diesem echten Beethoven erzählt der nächste Abschnitt nicht in gleicher Weise. Das eigen Persönliche, das im ersten Chor sich so deutlich dokumentiert, fehlt hier; irgendeine Arie Händels oder eine solche in seiner Art dürfte hier vorbildlich gewirkt haben. Sieht man aber von diesem Fehlen der rein persönlichen Note ab — was ja allerdings für die Bewertung dieses Abschnittes im Rahmen des Gesamtwerkes massgebend sein muss — so wird man im Recitativ und in der Arie doch sehr wirkungsvolle Momente finden. Die Führung der Singstimmen ist deklamatorisch ausgezeichnet und selbst bei veraltet anmutenden Koloraturen, wie sie z. B. stets das Wort „trat" begleiten, sehr charakteristisch. Das Orchester, wenn auch nicht die Farbenpracht des ersten Teiles erreichend, ist doch gut illustrierend verwendet; so leiten z. B. die zackigen Rhythmen, mit denen das Recitativ einsetzt:



sehr treffend den Text ein: „Ein Ungeheuer, sein Name Fanatismus — stieg aus den Tiefen der Hölle — dehnte sich zwischen Erd' und Sonne — und es ward Nacht —". Auch die Orchesterschläge, durch welche die einzelnen Ausrufe im Recitativ getrennt sind, und viele Partieen der Orchesterbegleitung in der Arie sind wirkungsvoll gestaltet. Diese, deren Text lautet:

Da kam Joseph
Mit Gottes Stärke,
Riss das tobende Ungeheuer
Weg zwischen Erd' und Himmel
Und trat ihm auf's Haupt.

ist in Kavatinenform ziemlich lang ausgedehnt. Aber trotz der grossen Breite bietet sie einem Sänger, der über ein markiges Organ und dramatische Akzente verfügt, eine dankbare Aufgabe.

Echt Beethovenschen Geist zeigt uns aber wieder das nächste Stück. Man kann es dem Eingangschor würdig zur Seite stellen. Es ist das einzige von der Musik der Trauerkantate, was in breiteren Kreisen bekannt geworden ist, allerdings als zum „Fidelio" gehörend. Wenn im letzten Akt der einzigen Oper Beethovens Florestan und Leonore aus dem Gefängnis geführt sind, und dann der Minister zu Leonore die Worte spricht: „Euch, edle Frau allein, euch ziemt es, ihn ganz zu befrei'n", dann ertönt jener wunderbar innig empfundene F-dur-Gesang auf die Worte: „O Gott, welch ein Augenblick", eine Szene, die wohl kein Besucher der Oper vergessen

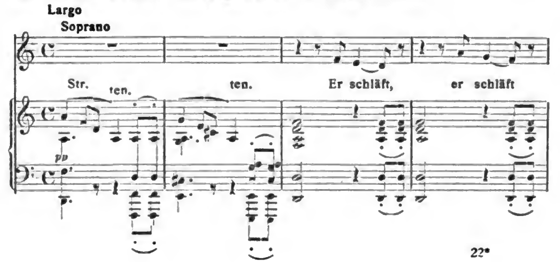


kann. Sie ist, wie wir heute wissen, wörtlich aus der Trauerkantate entnommen; in der ersten Fassung der Oper, der „Leonore" von 1805, ganz und gar ohne Kürzung, in der „Fidelio"-Fassung, die uns heute vorliegt, etwas zusammengestrichen. Wie im „Fidelio", so hat auch hier die Oboe die Führung:



Der Solosopran wiederholt die Melodie auf die Textworte: „Da steigen die Menschen an's Licht, da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne, und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit". Der Chor, eingeleitet vom Solistenquartett, setzt in solistischer Fassung der Sopranstimme mit der gleichen Melodie ein, um dann in überaus zarter Gegenführung zwischen Sopran und Tenor, gleichsam ein Vergehen in friedlichem Glück darstellend, zum Abschluss zu gelangen.

Ebenso hohe Anerkennung verdient das folgende Recitativ. Das ist echt Beethoven'sches Pathos gleich in den ersten Takten:



von den Sor-gen sei-ner Wel-ten ent - la-den, ten.

ten. usw.

In der Weiterführung finden wir mustergültige Deklamation der Singstimme, schärfste Charakterisierung der Textgedanken durch das hier mit ganz kleiner Besetzung begleitende Orchester. Wie da bei den Worten „Still ist die Nacht, nur ein schauerndes Lüftchen weht wie Grabeshauch mir an die Wange“ die Grabesstille durch die auf dem Untergrund der tieferen Streichinstrumente sich abwechselnd bewegenden ersten Violinen und Flöten gezeichnet ist, das verrät den fertigen Meister. Leider fällt die nun folgende Arie für Sopran stark gegen das Recitativ ab. Wie bei der ersten Arie, so haben wir auch hier ein Fehlen der persönlichen Note; aber während dort trotz der eklektischen Natur doch eine ganze Reihe von Vorzügen vorhanden waren, fehlen diese hier ganz und gar. Das ist eine weichliche, schwächliche Musik, als deren Urheber man viel eher auf einen Mozart-Epigonen schwächster Art schliessen könnte, als auf den selbst noch jungen, erst wachsenden Beethoven. Nur gegen Schluss der Arie kommen einige Töne, die uns wieder an diesen gemahnen; aber sie können das Stück nicht retten. Man tut, wie es auch bei der Kieler Aufführung geschah, am besten daran, die Arie ganz zu streichen und nach dem Recitativ sofort zum Schlusschor überzugehen.

Dieser führt nun sofort wieder in die Grundstimmung des Werkes hinein. Wieder haben wir bei dem plötzlichen Piano der Stelle „Tot! stöhnt es durch die öde Nacht“ das Gefühl trostloser Leere und Verlassenheit, wiederum wirkt der Klageruf: „Joseph ist tot!“ erschütternd. Bis zu dieser Stelle stimmt der Schlusschor mit dem ersten Chor genau überein; dann aber wendet er sich statt nach Es-dur nach der Grundtonart c-moll, um dann in etwas erweiterter Fassung in das auch zu Ende des Einleitungschores stehende Più Largo überzugehen, das nun leise verklingend das ganze Werk in der Grundstimmung tiefster Trauer zu Ende bringt.

Betrachten wir das ganze Werk nochmals in kurzem Überblick von seiner musikalischen Seite, so werden wir zu konstatieren haben, dass die Abteilungen a, c und e, d. h. die Ensemblestücke, echten Beethoven darbieten, die den reifen Meister, nicht den erst 19jährigen, noch sich ent-



wickelnden Jünger zu verraten scheinen. Auch das zweite Recitativ muss hierher gerechnet werden. Nicht ganz auf gleicher Höhe, aber doch immerhin beachtenswert als Leistung des 19jährigen, stehen das erste Recitativ und die erste Arie, während die zweite Arie stark abfällt und am besten bei Aufführungen gestrichen wird. Trotz dieser Ausstellungen ist aber der Gesamteindruck der Arbeit Beethovens — in diesem Sinne muss natürlich auch das oben zitierte Brahmssche Urteil aufgefasst werden — ein sehr guter; er wird sogar noch erhöht bei näherer Betrachtung des Textes.

Wenn Thayer-Deiters sagt: „Beethoven hat uns über den Bombast des Textes zu einfach menschlicher Empfindung zurückgeführt“,[1]) so kann man dies Urteil fast Wort für Wort unterschreiben. So hoch im Durchschnitt die Arbeit des Komponisten zu werten ist, so abfällig müssen wir über den Textdichter urteilen. Er hiess Severin Anton Averdonk, war erst Geistlicher, dann Kandidat auf der hohen Schule zu Bonn, und hat ausser der Trauerkantate noch mehrere kleinere Dichtungen verfasst. Der Text der Kantate zeugt wenig für seine dichterische Begabung; ist der Grundgedanke der ganzen Dichtung an und für sich noch annehmbar, so ist doch durchweg der Ausdruck im einzelnen viel zu schwülstig und bombastisch. Das stört schon bei dem Einleitungschor: „Felsen, weinet es wieder, ihr Wogen des Meeres heulet es durch eure Tiefen.“ Aber selbst wenn man das noch hinnehmen will, so kommt man doch über die Phrasen des nächsten Abschnittes nicht mehr hinweg: wenn da von dem Ungeheuer gesprochen wird, das aus den Tiefen der Hölle stieg, sich zwischen Erd' und Himmel dehnte, oder wenn Joseph als der göttliche Held geschildert wird, der diesem Ungeheuer aufs Haupt trat. Am schlimmsten ist es mit der zweiten, auch in der Komposition misslungenen Arie, wo Averdonk dichtet: „Hier schlummert seinen stillen Frieden der grosse Dulder, der hienieden kein Rös'chen ohne Wunde brach.“ Man kann sich eigentlich nicht genug darüber wundern, dass Beethoven, abgesehen von dieser letzten Arie, im ganzen doch so stimmungsvolle Musik zu diesem Text schaffen konnte.

Dieser mangelhafte Text hat wohl manchen Dirigenten abgeschreckt, an eine Aufführung der Kantate heranzugehen. Mir scheint das aber doch nicht der Hauptgrund der Vernachlässigung des Werkes zu sein. Den ersehe ich vielmehr darin, dass unser heutiges Publikum sich nicht mehr genug für den Inhalt des Werkes interessieren kann. Joseph II. ist — vielleicht mit Ausnahme des engeren Österreich — unserer Zeit fremd; wir verstehen nicht mehr die Gestalt eines Kaisers, der gegen den Fanatismus zu Felde zog, und selbst eine dem Textbuch der jeweiligen Aufführung voraus-

[1]) a. a. O. S. 277.

gegebene Charakteristik der damaligen Zustände würde kaum dazu führen, das Publikum in die zum Verstehen und vor allen Dingen Mitfühlen notwendige Stimmung zu versetzen. So klar es ist, dass dem jungen Beethoven eine solche treffliche, tief empfundene Musik nur gelingen konnte, weil er diesen Fürsten verehrte und liebte, so sicher ist es, dass auch das Publikum, das Beethovens Werk ganz in sich aufnehmen soll, etwas von dem gleichen Verständnis für den in dem Werk geschilderten Herrscher mitbringen muss. Ist dieses nicht vorhanden — und das wird bei dem weitaus grössten Teil der Zuhörer der Fall sein — so scheitert daran der Eindruck jeder Aufführung.

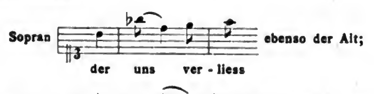
Ich habe, von diesem Standpunkt ausgehend, bei der Kieler Aufführung Textänderungen vorgenommen, die mir geeignet schienen, das Werk dem allgemeinen Interesse der Hörer näher zu bringen. Ich legte ihnen die Idee zugrunde, dass die Trauerkantate nicht nur für diejenigen da sei, die sich speziell für Joseph II. interessieren, sondern dass sie verwendet werden müsse auch bei Trauerfeierlichkeiten anderer hervorragender Persönlichkeiten. So dachte ich an einen beliebigen Fürsten, der, was ja oft genug vorgekommen ist, seinem Volke Ruhe und Frieden durch einen siegreichen Krieg verschafft hat. Dadurch musste zunächst der Name Joseph überhaupt aus dem Werke entfernt werden, was sich sogar im ersten Chor hinsichtlich der Klangwirkung als sehr günstig erwies. Dann änderte ich, dem neuen Grundgedanken entsprechend, das „Fanatismus“ in „Kriegesfurie“ und den ersten Satz des dritten Teiles: „da stiegen die Menschen ans Licht“ in „da segnete Friede die Menschen auf's neu.“ Einen textlichen Zusatz, den ich auch denjenigen empfehlen möchte, die für eine Aufführung im Originaltext eintreten wollen, machte ich ferner bei „Joseph, der Vater unsterblicher Taten“, indem ich dafür setzte: „Klagen! hallet dem Vater unsterblicher Taten“ mit dem Nachsatz: „der uns so früh verliess“. Hierdurch wird die ungünstige Wirkung des immer und immer wiederkehrenden „ist tot“ stark abgeschwächt. Auch durch die mehrfache Ersetzung des „tot“ durch „ach“ schien mir eine textliche Verbesserung möglich.

Da ich annehmen kann, dass sich manche Dirigenten für die Umarbeitung eines solch hervorragenden Beethovenschen Werkes interessieren, fasse ich die Änderungen der Kieler Aufführung mit Bezeichnung der Partiturseiten hier zusammen:

S. 5, Takt 3 und folgende:



S. 6, Takt 6: ach (statt „tot").
S. 6, Takt 11: Klagen, hallet dem (Vater . . .)
S. 7, Takt 3: dem (statt „der").
S. 7, Takt 8 und folgende:





S. 7, Takt 13: ach (statt „tot".)
S. 7, Takte 15 und 16: verliess (statt „ist tot").
S. 7, letzter Takt und folgende:



S. 8, Takt 8: ach (statt „tot").
S. 11, Takt 8: Kriegesfurie (statt „Fanatismus").
S. 13, Takte 8 und 9: (da kam) er da-her.
S. 13, Takte 13 und 14: desgl.
S. 18, Takte 16 und 17: desgl.
S. 19, Takte 3 und 4: desgl.
S. 19, Takte 4 und 5: das „Joseph" bleibt weg.
S. 26, Takt 17 und folgende:



S. 30: Sopranstimme desgleichen.
S. 31, Takt und folgende:



S. 38, Takte 5 und 6: (hier) liegt ein Grosser (im Grabe)
Schlusschor: alle Änderungen wie in Chor I, dazu noch:
S. 53, Takt 14 und folgende: Im Sopran und Alt „kla-get" (statt „Joseph"); im Tenor und Bass: „ach" (statt „ist").
S. 54, Takt 2: Tenor und Bass singen: Ach, er ist tot!
S. 54, Takt 6: „Ach" (statt „tot").

Einige von mir bei der Aufführung im musikalischen Text gemachte Zusätze führe ich mit an:

S. 1, Takt 5: Die erste Oboe beginnt *mf* und spielt das übrige dementsprechend.

S. 2, Takt 8: desgl.:

S. 2, Takt 11: „tot“ wird neu *ff* angesetzt, die Fermate auf 3 nicht gehalten; nach kurzer Atempause wird in das Larghetto *ff* übergangen.

S. 5, Takt 7 und 8: Die Hörner und Fagotte spielen *ff* und machen erst Takt 8 auf das 3te Achtel ein Decrescendo.

S. 5, Takt 9: Die Violinstimme wird am besten bei stark abgedämpften Streichern solo gespielt, erst S. 6, Takt 3 beim 4ten Achtel setzen die übrigen ersten Violinen ein.

S. 5, Takt 8 beginnt ein Crescendo bis Takt 11.

S. 39: Die Arie wird gestrichen; ich ging vom letzten Takt der Seite 38 sofort zu S. 47, Takt 10.

Durch diese Anderungen wird das Werk, das auf dem Programm dann natürlich unter dem Titel „Trauerkantate“ ohne den Zusatz „auf den Tod Josephs II.“ erschien, in ein ganz anderes Milieu versetzt. Es wird vielleicht nicht jedermanns Sache sein, das gutzuheissen. Auch bin ich weit entfernt davon, meine Bearbeitung für so gut zu halten, dass ich meinen Kollegen raten möchte, diese und keine andere bei Aufführungen — die hoffentlich jetzt nicht mehr so spärlich an Zahl bleiben wie bisher — zu übernehmen. Was ich aber mit meinen Ausführungen bewiesen zu haben glaube, ist, dass das Werk in dieser Gestalt textlich allgemeineres Interesse erwecken kann als früher, und dass dieser Text mit Beibehaltung der meisten Teile überhaupt so leicht einrichtbar ist, dass man diese Musik bei Trauerfeierlichkeiten jeder Art mit ad hoc zu änderndem Text leicht verwenden kann. An Trauermusiken ist unsere Litteratur nicht so reich, dass man das Beethovensche Werk unberücksichtigt lassen dürfte. Und vielleicht findet sich bei Gelegenheit ein musikbegabter Dichter, der noch hinausgehend über das, was ich anstrebte, der herrlichen Musik Beethovens ein ganz neues textliches Gewand gibt. Ich wünschte nur, dass meine Zeilen diesen Erfolg hätten.





VERGESSENES UND NEUES VON HECTOR BERLIOZ

MIT DREI UNGEDRUCKTEN BRIEFEN VON BERLIOZ UND LISZT

von J. G. Prod'homme-Paris[1])

Die in den Jahren 1823, 1824 und 1825 in Briefform an die Zeitung „Le Corsaire" gerichteten drei Artikel des jungen Berlioz sind zweifellos das journalistische Debüt des späteren Schöpfers der „Phantastischen Symphonie". Berlioz war kaum zwei Jahre in Paris, ein $19\frac{1}{2}$ jähriger Student der Medizin, als er zum ersten Male für die „Musikalische Streitecke" des „Corsaire" einen Beitrag verfasste, dessen Sprache schon alle stilistischen Eigenschaften des nachmaligen Feuilletonisten des „Journal des Débats" aufweist. In seinem ersten Briefe tritt er für eines seiner Lieblingswerke ein, für Spontini's „Vestalin". Ein halbes Jahr darauf unternimmt er — noch immer ohne Nennung seines Namens, der übrigens den weitesten Kreisen unbekannt war — die Verteidigung seiner Lieblinge unter den darstellenden Künstlern, der beiden Gluck-Interpreten, die er vor allen anderen bewunderte: der Frau Branchu und des Sängers Dérivis. Nach einer Pause von fast zwei Jahren endlich richtet er gegen Castil-Blaze, den „Bearbeiter" des „Freischütz", eine Schlusspolemik über „Armida" und Gluck. Ich glaube nicht, dass sich im „Corsaire", dessen 20 erste Jahrgänge ich Seite für Seite durchgegangen bin, noch andere Originalartikel Berlioz' vorfinden. Jedenfalls halte ich es nicht für uninteressant, diese drei Schreiben, die des Meisters erstes Auftreten als Musikkritiker bezeichnen, der Vergessenheit zu entreissen.

„Le Corsaire", Zeitung für darstellende und bildende Kunst, für Literatur, Sitte und Mode. I. Jahrgang, No. 33, 12. August 1823; II. Jahrgang, No. 185, 11. Juni 1824; III. Jahrgang, No. 822, 19. Dezember 1825.

I

Herr Korsar!

Sollten Sie ultra-dilettantisch geworden sein? Es scheint fast so, da Sie in Ihrem Feuilleton vom 10. ds.[2]) einen Dialog zwischen einem Buffonisten und einem

---

[1]) Aus dem Französischen von Willy Renz.

[2]) Vgl. die No. des „Corsaire" von diesem Tag, S. 3: „Die beiden Dilettanten, Dialog zwischen Crescendo und Crifort", mit Bezug auf die „Vestalin".

Anhänger der Grossen Oper, den Sie Crifort [Schreihals] nennen, veröffentlichten, und durch dessen Mund man beweisen will, dass die „Vestalin" mehr für die Italienische als für die Grosse Oper passe. Wie können Sie, Herr Korsar, eine derartige Behauptung frei passieren lassen?

Zugegeben: die Titelrolle ist ungenügend dargestellt worden; zugegeben: der Triumphmarsch klappt nie infolge dieser verfl ..... grossen Trommel, die nicht im Takt schlägt, weil sie zu weit vom Orchester entfernt ist, um dieses hören zu können; zugegeben: die Orchesterbegleitung ist an verschiedenen Stellen des Werkes zu stark — aber weshalb wird die Hauptrolle schlecht wiedergegeben? Weil sie Frau Branchu[1]) nicht mehr singt. Und es ist sehr die Frage, ob Frau Pasta[2]), trotz ihres grossen Talents, sich in dieser Art von Musik mit unserer dramatischen Sängerin messen kann. Warum schreit man in der Grossen Oper bei gewissen Stellen? Weil die Stimmung des Opernhauses um einen Ton höher ist, als sie es sein sollte. Ist Herr Levasseur[3]) (er schreit nicht, wie ich zugebe) der Mann, Dérivis[4]) zu ersetzen und ohne Rouladen das furchtbare Finale des zweiten Aktes zu singen? Warum macht ferner das Orchester solchen Lärm? Weil Spontini's Partituren zu stark besetzt werden. Das Orchester der Komischen Oper würde sie nur deshalb „piano" aufführen, weil es um die Hälfte schwächer ist, oder — weil es die Partitur zu drei Vierteln unter den Tisch fallen lassen würde, um dafür die Kadenzen und das Portamento von Garcia[5]) markanter hervortreten zu lassen.

Man sollte etwas tiefer nachdenken, bevor man ein Urteil fällt, man sollte die Partituren studieren, wenn man entscheiden will, ob es die Schuld des Orchesters oder des Komponisten ist, wenn zuviel Lärm gemacht wird — aber just das wollen Ihre fanatischen Dilettanten nicht tun. Jawohl: fanatisch — und zum Beweis will ich bloss ein Zwiegespräch anführen, dessen Ohrenzeuge ich bei der jüngsten Aufführung von „Figaros Hochzeit" gewesen bin. Da sagte beim Betreten des Theaters einer zum andern: „Heute komme ich bloss, um die Zeit totzuschlagen; das Zeug ist von Mozart." Der so sprach, war ein Anhänger Rossini's. Kurz darauf entspinnt sich eine Unterhaltung mit einem Mozartianer. Man kommt auf Gluck zu sprechen. „Ach, Gluck", meint er verächtlich, „von dem rede ich gar nicht, weil er überhaupt keine Musik gemacht hat; er hat ja nur Gregorianischen Gesang geschrieben." Eine hübsche Art zu „urteilen"! Dabei gab es noch eine Menge ähnlicher Aussprüche über verschiedene andere Komponisten. Der Rossini-Schwärmer sprach u. a. von der Oper „Virginie", in der er, wie er sagte, eine ganz leidliche Arie entdeckt hatte. Ein wahres Glück! Herr Berton[6]) wäre sicherlich entzückt, wenn seine Oper von einem solchen „Kenner" applaudiert würde. Und nun — wer wollte leugnen, dass alle

---

[1]) Alexandrine Caroline Branchu geb. Chevalier (1780—1850). Auf St. Domingo in Westindien von französischen Eltern geboren, studierte sie 1796—1799 am Pariser Konservatorium. Von 1801—1826 war sie eine Zierde der Grossen Oper, besonders ausgezeichnet in heroischen und pathetischen Gesangspartieen.

[2]) Giuditta Pasta (1798—1865), die berühmte italienische Sängerin.

[3]) Nicolas Prosper Levasseur (1791—1871), ausgezeichneter Bassist, von 1813 bis 1845 Mitglied der Grossen Oper.

[4]) Henri Etienne Dérivis (1780—1856), berühmter Bassänger. Glänzte von 1805—1828 in allen ersten Basspartieen an der Grossen Oper.

[5]) Manuel del Popolo Vicente Garcia (1775—1832). Seine Glanzperiode fällt in die Zeit von Berlioz' Schreiben.

[6]) Henri Montan Berton (1767—1844), beliebter Opernkomponist.

Opern Rossini's zusammengenommen keinen Vergleich aushalten mit einer Zeile Gluckschen Rezitativs, mit drei Gesangstakten Mozarts oder Spontini's, mit dem kleinsten Chor Lesueur's [1])? Wenigstens ist das meine Ansicht, und ich bin kein fanatischer Anhänger der französischen Musik.

Genehmigen Sie usw. Hector B . . . . . .

Anmerkung der Redaktion. Obwohl die in dieser Zuschrift niedergelegten Anschauungen eine Widerlegung oder doch wenigstens eine Einschränkung erfahren könnten, haben wir, schon aus Gründen der Unparteilichkeit, kein Bedenken getragen, sie zu veröffentlichen. Möge übrigens diese musikalische Polemik einiges Interesse wachrufen, möge der Zusammenprall der Meinungen das Licht erzeugen, das den Weg zur Wahrheit erhellt!

II

Die Dilettanten

Herr Korsar, da Ihre kritische Polizei gegenwärtig nicht so recht auf dem Posten ist, bin ich so frei, Ihnen eine Unterhaltung mitzuteilen, deren Zeuge ich war, und über die ich gern Ihre Meinung hören möchte. Es handelt sich darum zu wissen, was man unter einem Dilettanten versteht. Ein sehr talentierter, angesehener Musiker definierte den Begriff „Dilettanten" folgendermassen: „Das sind Leute von Geschmack", meinte er, „die nur in die italienische Oper laufen, die niemals eine Partitur lesen (aus Gründen, die leicht zu erraten sind), und die in letzter Instanz über den Wert oder Unwert von Stücken, Sängern und Orchestern entscheiden. Ihr Feingefühl ist so ausserordentlich entwickelt, dass sie beim Anhören einer gewissen pathetischen Nummer aus der ‚Diebischen Elster' [2]) — wenn man die Dienerin zum Tode führt — kaum noch zu atmen wagen, während sie Aufführungen der beiden ‚Iphigenien', der ‚Danaiden' [3]) u. a. über sich ergehen lassen, ohne eine Miene zu verziehen . . ." „Weshalb?" fragte ich. „Ja, weil man in der Grossen Oper tatsächlich zu schlecht singt. Man begnügt sich dort, dramatisch zu sein, und erzielt häufig Erfolge, ohne dass man etwas anderes tut, als die Absichten des Komponisten treu wiederzugeben. Gibt es etwas Lächerlicheres, als Frau Branchu in der Rolle der Klytemnestra? Sie putzt ihre Partie mit keiner einzigen Note auf, nicht einmal in der Arie ‚Jupiter, lance ta foudre', die doch weiss Gott Gelegenheit dazu gibt, denn beim ersten Vers würde eine Roulade von einem Dutzend Noten den das Gewölk durchzuckenden Blitz doch wunderbar malen. Beim zweiten, ‚Que sous tes coups écrasés les Grecs soient réduits en poudre', würde ein kleiner Triller die Vernichtung der Griechen wunderhübsch andeuten. Den dritten Vers endlich, ‚Dans leurs vaisseaux embrâsés', könnte man famos mittels einer getrillerten chromatischen Tonleiter wiedergeben, die den Flammenwirbel der in Brand geratenen Schiffe nachahmte. Sehen Sie, das sind so die Talente, die die Herrn Dilettanten von allen Sängern fordern, und so lange Frau Branchu sich damit begnügt, ihre Zuhörer zittern und weinen zu machen, so lange sie eigensinnig darauf besteht, die Rolle der Hypermnestra [4]) nicht so singen zu wollen wie sie die

---

[1]) Vgl. den Artikel von Adolphe Boschot über Lesueur im vorigen Heft, S. 255 ff.

[2]) Von Rossini.

[3]) Von Salieri. Diese Oper „wurde während der ersten 12 Vorstellungen auf Glucks Wunsch unter dessen Namen mit grossem Erfolg gegeben, der auf diese Weise seinen Schüler vortrefflich empfahl" (Riemann, Opernhandbuch).

[4]) In den „Danaiden".

Arie ‚Quel calme à mes esprits rappelle' aus den ‚Mystères d'Isis' [1]), oder die aus der ‚Iphigenie in Aulis' ‚Que j'aime à voir ces hommages flatteurs' singt — so lange werden sie behaupten, sie ‚schreie'. Was Dérivis anbelangt, so braucht man darüber kein Wort zu verlieren: er ist ihnen in den Tod zuwider. Hauptsächlich als Orest in der ‚taurischen Iphigenie' finden sie ihn greulich, unausstehlich; vergleichen Sie damit Bordogni,[2]) ob dieser als Octavio im ‚Don Juan' sich so unsinnig geberdet! Was ein echter Dilettant ist, wird sich hüten, am Orchester der Grossen Oper ein gutes Haar zu lassen. Es gehört zum guten Ton, zu behaupten, es vollführe einen ohrenbetäubenden Lärm, ohne dass man sich weiter darüber den Kopf zerbricht, ob die Schuld nicht vielleicht an der Ausführung oder dem Komponisten liegt, wenn die Begleitung den Gesang zudeckt. Ein Dilettant würde sich schön hüten, einzugestehen, wie herrlich das Orchester im ‚Tod Abels',[3]) im ‚Oedipus'[4]) und anderen Werken klingt, aus dem Grunde nämlich, weil es das der Oper ist. Mit einem Wort: ein Dilettant ist ein Mensch aus der guten Gesellschaft, der fortwährend über Musik schwatzen muss, dabei aber nicht über einen durchschnittlichen gesunden Menschenverstand verfügt; zumal nicht, wenn er über Musik redet."

Das ist, geehrter Herr, die Definition, die ich entwerfen hörte. Ich erwarte mit Ungeduld die Ihre. Sie wird von der eben vorgetragenen vielleicht etwas abweichen, aber ich vertraue Ihrer Unparteilichkeit und hoffe, meine Zuschrift in einer Ihrer nächsten Nummern gedruckt zu sehen.

Genehmigen Sie usw.

H. B . . . . . .

III

Herr Redakteur, wenn Gluck herniederstiege und Zeuge der kindischen Kämpfe sein könnte, die seit einigen Tagen aus Anlass der Aufführung eines seiner Meisterwerke [5]) die Spalten der Presse durchtoben, würde er mitleidsvoll lächeln. „Wie?", würde er wahrscheinlich sagen, „in meiner ‚Armida' findet man keine anderen Anhaltspunkte zur Diskussion, als Stichfehler oder vermeintliche Entlehnungen von Volksliedern? . . . Es gibt also keinen, etwas literarische Bildung mit Kenntnissen der dramatischen Musik vereinigenden Menschen, der imstande wäre, mein Werk zu analysieren, eine Idee von dem es beseelenden Geiste zu geben und die in ihm enthaltenen genialen Züge blosszulegen, die allerdings dem von augenblicklich voreingenommenen Leuten irregeführten Publikum nicht sichtbar sind?"

Nun habe ich zwar keineswegs alle die gewünschten Eigenschaften aufzuweisen, um diese Arbeit leisten zu können. Aber wenn ich auch in der Literatur keine übermässigen Kenntnisse besitze, so besitze ich dafür solche in der Musik; und diese können in einer derartigen Polemik von Nutzen sein. Ich kenne den ganzen Gluck auswendig; ich habe sogar fast die ganzen Orchesterpartituren im Kopf; ich habe mehrere seiner Partituren studienhalber abgeschrieben — kurz, ich glaube ihn

[1]) Unter diesem Titel gab man damals die „Zauberflöte".

[2]) Marco Bordogni (1786—1856), Tenorist. Von 1819—33 Mitglied der italienischen Oper in Paris, seit 1820 Gesangsprofessor am Konservatorium. Lehrer der Sontag, Damoreau, Falcon, Rossi-Caccia und anderer Gesangsgrössen.

[3]) Von Rodolphe Kreutzer (1766—1831).

[4]) Von Antonio Sacchini (1734—1786).

[5]) Die „Armida" war am 7. Dezember von der Grossen Oper wieder aufgenommen worden.

genügend zu kennen. Infolgedessen will es mich bedünken, als gebe es in der Fehde zwischen dem französischen Dilettanten und dem Redakteur der „Opinion" Irrtümer und Wahrheiten und viel Missverstandenes. „Aha!", höre ich die beiden ausrufen, „das ist ja wundervoll: wir haben alle zwei unrecht, und diesem Kunstfreund gegenüber wird es uns ergehen, wie den streitenden Parteien bei La Fontaine!" Regen Sie sich nur nicht auf, meine Herren. Vor allem bin ich kein Dilettant, sondern ein Künstler und kraft dieser meiner Eigenschaft kann ich mit der Sicherheit über meine Kunst urteilen, die lange Studien, der Umgang mit bedeutenden Meistern und eifriges Nachdenken verleihen. Also: Herr Ph. C. hat recht mit seiner Behauptung, an der von ihm bezeichneten Stelle sei ein Fehler in der Harmonie. Noch wahrscheinlicher ist es, dass der Fehler dem Notenstecher zur Last fällt, denn dieselbe Phrase erscheint kurz darauf elfmal hintereinander in verschiedenen Tonarten. Der Dilettant hat recht, wenn er eine andere Stelle ankreidet, die Herr Ph. C. nicht erwähnt, wo es sechs aufeinanderfolgende Quinten in den Flöten und den Violinen gibt. Sie sind aber jedenfalls absichtlich von Gluck hingeschrieben und mit einer allerdings erstaunlichen Geschicklichkeit verdeckt worden. Herr Ph. C. befindet sich im Irrtum, wenn er behauptet, die von ihm bezeichneten Quinten seien ohrenzerreissend, und ein Kind könne sie herausfinden. Viele Leute, die zum mindesten so viel Erfahrung besitzen, wie ein kleines Mädchen, das seinen Clementi übt, haben nie etwas davon gemerkt, und es ist nicht anzunehmen, dass Herr Valentino[1]), doch sicherlich einer der tüchtigsten Kapellmeister des Opernhauses, den Fehler nicht verbessert hätte, wäre die Wirkung tatsächlich so haarsträubend. Der Dilettant hat unrecht, wenn er leugnet, es bestehe kein Zusammenhang zwischen dem Motiv „Quand on peut mépriser les charmes de l'amour" und der Arie „Toto Carabo". Herr Ph. C. dagegen ist tausendmal im Recht, wenn er darauf aufmerksam gemacht hat, denn der textliche Ausdruck erforderte diese musikalische Gestaltung, und eine derartige Gegenüberstellung ist genau so lächerlich, als, wie dies von manchen Seiten geschieht, zu behaupten, der Jägerchor in „Robin des bois"[2]) ähnle dem Marlborough-Lied, weil tatsächlich der Schluss-Teil des Chores eine vollständige Übereinstimmung mit der altfränkischen Melodie aufweist. In der berühmten Arie aus dem „Figaro" („Mon coeur soupire") findet sich eine Stelle, die mit dem Lied „Vive Henri Quatre!" völlig übereinstimmt. Zweifellos haben es sich weder Gluck, noch Weber, noch Mozart träumen lassen, ihre Schöpfungen könnten aus einem derartigen Grund ins Lächerliche gezogen werden.

Zugegeben, der Schluss des Dilettanten-Artikels ist ein starkes Stück, aber wer kann sich des Gefühls gerechter Entrüstung beim Lesen verschiedener Zeitungskritiken über die Aufführung der „Armida" erwehren, so u. a. der des Herrn XXX[3]) in den „Débats"? Wie? Das Finale des ersten Aktes „ist ohne jede Wirkung"? . . . Die Stelle „notre général vous rappelle" ist nicht dazu angetan, „irgendwelche tieferen Empfindungen auszulösen"? . . . Rinalds und Armidens Gesänge sind „nicht richtig entwickelt und machen immer einen abgehackten Eindruck"? . . . Das ganze Werk ist komponiert „nach einer falschen Methode der Deklamation, von der man längst

[1]) Henri J. A. Valentino (1785—1856), von 1824 alternierend mit Habeneck erster Kapellmeister an der Grossen Oper; begründete 1837 die ersten populären Konzerte mit klassischer Musik.

[2]) Die im „Odéon" gespielte Castil-Blaze'sche „Bearbeitung" des „Freischütz".

[3]) XXX, Pseudonym von François Castil-Blaze (1784—1857). Von 1820—30 redigierte er das Musikfeuilleton des „Journal des Débats".



abgekommen ist"? ... Trauriger Geselle, was brauchts noch?! ... Kein Tropfen Blut rinnt in Ihren Adern, wenn der grässliche Kriegsruf, der den verliebten Rinald zu Kampf und Ruhm aufstachelt, nicht Zittern in Ihre Glieder jagt! ... Aber — was bedeutet dieses man? Herr XXX, wer ist von Glucks Methode abgekommen? Herr XXX, wer findet die Hälfte der Armiden-Musik lächerlich? Herr XXX, wer findet das Buch schlecht, die Hauptrolle unmusikalisch, die Dekorationen armselig, die Ballete lahm? Antwort: Herr XXX. Aber, so wird man fragen, wer ist denn eigentlich dieser unerbittliche Kritiker, dieser Rächer der Schwachen und Unterdrückten, dieser Allerweltskunstrichter? Zweifellos irgend ein Komponist, irgend ein lyrischer Dichter, oder zum allermindesten doch ein Mitglied der Akademie? ... O nein, er ist mehr als all dies ... es ist — Herr Castil-Blaze. H. B.



Die folgenden drei bisher noch nicht veröffentlichten Briefe stammen aus dem Museum von la Côte-Saint-André (Isère).[1]) Sie sind alle drei an den berühmten Geiger Heinrich Wilhelm Ernst (1814—1865) gerichtet: der erste von Berlioz, fällt in die Zeit seiner ersten Reise nach Russland (1847); der zweite, gleichfalls von Berlioz, wurde im Augenblick der Beendigung des ersten Aktes seiner „Trojaner" geschrieben (Februar 1857); den dritten schrieb um dieselbe Zeit Liszt, als er die Vorbereitungen zur Aufführung des „Benvenuto Cellini" in Weimar wieder aufnahm.

I

Berlioz an Ernst

Paris, den 28. Januar 1847

Mein lieber Ernst,

ich erhielt den Brief, den mir Frankoski zu meiner Freude aus Königsberg schrieb, gerade in dem Augenblick, als ich den „Débats" einen Artikel geliefert hatte, in dem Ihr Name lediglich in Verbindung mit dem kleinen Pixis[2]) erwähnt wurde. Er hatte sich nämlich erkühnt, Ihren „Karneval von Venedig" zu spielen. Dieser Tage werde ich nun einen anderen Artikel verfertigen[3]) und Ihre schöne Reise nach Berlin und Königsberg und Ihre Ankunft in St. Petersburg melden; ich muss bloss die nötige Zeit für's Schreiben finden, und die Zeitung den nötigen Raum für's Drucken. Die Berichte über die Sitzungen der beiden Kammern nehmen den ganzen Platz weg, und diese verd ... Politik (hol' sie der Henker) kommt uns auch hierbei, wie in allen künstlerischen Dingen, gewaltig in die Quere. Immerhin kann es sich ja nur um eine augenblickliche Verzögerung handeln.

Und nun muss ich Ihnen mitteilen, dass wir uns in St. Petersburg treffen werden. Ich trete jetzt, gleich Ihnen, diese grosse, so oft projek-

[1]) Berlioz' Geburtsort.
[2]) Theodor Pixis (1831—1856), Sohn des bekannten Geigers Friedrich Wilhelm P.
[3]) Vgl. den Artikel „Artistes voyageurs" im „Journal des Débats" vom 8. Februar.

tierte und so oft wieder verschobene Reise an. Wegen meiner Ankunft und um während der Fastenzeit drei Tage für meine Konzerte bewilligt zu erhalten, habe ich mich mit Graf Wielhorski, dem General Lwoff und Herrn Géréonoff in Verbindung gesetzt. Ich wäre Ihnen sehr verbunden, wenn Sie nach Regelung Ihrer Angelegenheiten den meinigen etwas Aufmerksamkeit schenken wollten und mit den genannten Herren Rücksprache nähmen. Vielleicht könnten Sie mir ein paar Zeilen nach Berlin (Hotel de Russie) oder nach Königsberg (poste restante) schreiben, wie es sich mit den Personen und Verhältnissen meiner Angelegenheit gegenüber verhält.

Ich warte hier noch so lange, bis die deutsche Übersetzung der „Damnation de Faust" vollendet ist; ich rechne darauf, wenigstens Fragmente davon in St. Petersburg zur Aufführung bringen zu können. Wie Sie wissen, hat das Werk hier einen grösseren Erfolg gehabt als irgend eines seiner Vorgänger. Die Künstler veranstalteten mir zu Ehren ein grosses Diner; man sammelt Unterschriften zwecks Verleihung einer goldenen Medaille usw. usw. Ich denke, Sie werden damit zufrieden sein.

Leben Sie wohl. Tausend freundliche Grüsse an Sie und Frankoski, und auf Wiedersehen in einem Monat.

Ihr Sie verehrender und bewundernder

Hector Berlioz

P. S. Lassen Sie, bitte, Ihre Adresse bei dem Musikalienhändler Bernard in St. Petersburg, wo ich sie bei meiner Ankunft in Empfang nehmen werde.

II

Berlioz an Ernst

[ca 15. Februar 1857]

Mein lieber Ernst,

wie liebenswürdig von Ihnen, die Postgelegenheit zu benützen, um mir Nachrichten zukommen zu lassen!! . . . Ich bin ausserordentlich pünktlich in meiner Correspondenz und antworte meinen Freunden stets. Ich antworte ihnen sogar, selbst wenn sie mir gar nicht schreiben! Also seien Sie nur unbesorgt. Ich war soeben ziemlich krank und bin auch jetzt erst zur Hälfte wiederhergestellt. Eigentlich müsste ich, wie Sie, einen Aufenthalt in Bringthon [so] nehmen. Aber woher die Mittel nehmen? Man muss sein tägliches Brot verdienen.

Mit der Hallé-Angelegenheit will ich mich beschäftigen. Ich glaube, das lässt sich schon zu einem guten Ende führen. Die Flötensoli von Boulogne hatten keine solch ärgerliche Folge, wie Sie befürchtet hatten.

Die Kolik dauerte nur sechs Tage. Krank oder nicht — seit ich Sie gesehen, habe ich nur Einen Gedanken: den an meine grosse Partitur.[1]) Ich arbeite an ihr, soviel ich kann, und es geht so sachte vorwärts. Aber wir werden den Schluss schon erleben, wenn mir Gott noch 16—18 Lebensmonate gewährt. Soeben habe ich den ersten Akt vollendet (den grössten von den fünf)[2]) und das Finale des vierten. Was die „Kindheit Christi" anbelangt, so weiss ich, dass Beale sie in London ankündigt, ebenso wie meine Ankunft im Mai. Seien Sie so freundlich, bester Ernst, Beale wegen dieser Angelegenheit sobald als möglich aufzusuchen und ernstlich Rücksprache mit ihm zu nehmen. Bitten Sie ihn in meinem Namen, mir etwas Bestimmtes über den Zeitpunkt des ersten Konzerts in dem neuen Konzertsaal mitzuteilen, über die in Aussicht genommenen Sänger, über zu treffende Massnahmen, die eine treue Wiedergabe verbürgen sollen. Ich zittere beim Gedanken an die englischen Gepflogenheiten bei den Proben . . . kurz: suchen Sie sein Innerstes zu ergründen. Er schreibt mir immer nur Zettel von zehn Zeilen, die mich über all diese Dinge nicht haben aufklären können.

Tausend herzliche Empfehlungen an ihre Frau, und Ihnen, Verehrter, die unwandelbare, aufrichtige Freundschaft Ihres

Hector Berlioz

Paris, 4 rue de Calais

III

Liszt an Ernst

Weimar, den 31. Januar 1857

Lieber Freund, ich bin entzückt über die angenehme Mitteilung, die mir Belloni betreffs Ihrer demnächst bevorstehenden Ankunft hier macht, und danke Ihnen, dass Sie Ihren Weimar zugedachten Besuch nicht noch länger aufschieben. Ihre Kaiserlichen und Königlichen Hoheiten freuen sich sehr, Sie wiederzusehen, denn unser Hof hat Sie in ganz besonders guter Erinnerung bewahrt. Sie werden hier auch Whist-Partner wiederfinden, die Ihre Ankunft als ein Fest betrachten und auf Ihre unermüdliche Leidenschaft für das — Whist-Spiel rechnen! Als Partner können Sie diesmal in Weimar auch einige Künstler treffen, deren Bekanntschaft Sie sicherlich gern machen oder erneuern werden: Joachim, Cossmann, Raff und Herrn von Bülow, die sich alle mit mir aufrichtig auf die uns in Aussicht gestellten paar Tage freuen.

[1]) Es handelt sich um die „Trojaner".

[2]) Am 13. Februar schrieb Berlioz an die Fürstin Wittgenstein: „Der erste Akt ist vollendet. Es ist der ausgedehnteste; er dauert 1 Stunde 10 Minuten". (Briefe, S. 46.)

Ich hoffe, Sie sind mit der musikalischen Richtung, die wir eben einzuschlagen im Begriff sind, nicht unzufrieden, und finden an den während Ihrer Abwesenheit eingetretenen Veränderungen Gefallen. Diese ganze Woche war durch die drei Vorstellungen der Frau Sontag in Anspruch genommen und durch die Empfänge, die man ihr zu Ehren veranstaltete.

Zu meinem grossen Leidwesen mussten die Proben zu „Benvenuto Cellini" verschoben werden, so dass mir nur 14 Tage bleiben, diese wundervolle Partitur einzustudieren und herauszubringen. Aber Sie dürfen über das Resultat beruhigt sein: von morgen ab halte ich täglich zwei Proben, und ich bin überzeugt, dass die Aufführung des „Cellini" so befriedigend ausfallen wird, als sich dies im voraus sagen lässt. Berlioz wird mir einen wirklichen Dienst erweisen, indem er den beiden letzten Proben beiwohnen will. Suchen Sie es also so einzurichten, dass Sie am 13. hier sind, denn ich lege grossen Wert darauf, dass der „Cellini" den Platz einnimmt, der ihm auf unserer Bühne zukommt. Deswegen ist es mir von Wichtigkeit, die Absichten des Schöpfers in allen Einzelheiten kennen zu lernen; ich würde mir etwas darauf einbilden, wenn ich sie intuitiv erraten und befolgt hätte.

Auf baldiges Wiedersehen also, lieber Ernst, und viele freundschaftliche Grüsse.

Franz Liszt





DER TEMPEL

DAS APOLLINISCHE KUNSTWERK DER ZUKUNFT

von Ernst Haiger-München



So haben wir denn die hellenische Kunst zur menschlichen Kunst überhaupt zu machen; die Bedingungen, unter denen sie eben nur hellenische, nicht allmenschliche Kunst war, von ihr zu lösen; das Gewand der Religion, in welchem sie einzig eine gemeinsam hellenische Kunst war, und nach dessen Abnahme sie als egoistische einzelne Kunstgattung nicht mehr dem Bedürfnisse der Allgemeinheit, sondern nur dem Luxus, wenn auch einem schönen! entsprechen konnte, dies Gewand der speziell hellenischen Religion haben wir zum Bande der Religion der Zukunft, der der Allgemeinsamkeit, zu erweitern, um eine gerechte Vorstellung vom Kunstwerk der Zukunft schon jetzt uns machen zu können.

Richard Wagner
(Das Kunstwerk der Zukunft)

Fast jede Zeit und Bildungsstufe hat einmal sich mit tiefem Missmute von den Griechen zu befreien gesucht, weil angesichts derselben alles selbst Geleistete, scheinbar völlig Originelle und recht aufrichtig Bewunderte plötzlich Farbe und Leben zu verlieren schien und zur misslungenen Kopie, ja, zur Karikatur zusammenschrumpfte. Und so bricht immer von neuem einmal der herzliche Ingrimm gegen jenes anmassliche Völkchen hervor, das sich erkühnte, alles Nichteinheimische für alle Zeiten als barbarisch zu bezeichnen: Wer sind jene, fragt man sich, die, obschon sie engbegrenzte Institutionen, nur eine zweifelhafte Tüchtigkeit der Sitte aufzuweisen haben und sogar mit hässlichen Lastern gekennzeichnet sind, doch die Würde und Sonderstellung unter den Völkern in Anspruch nehmen, die dem Genius unter der Masse zukommt? Leider war man nicht so glücklich, den Schierlingsbecher zu finden, mit dem ein solches Wesen einfach abgetan werden konnte: denn alles Gift, das Neid, Verleumdung und Ingrimm in sich erzeugten, reichte nicht hin, jene selbstgenügsame Herrlichkeit zu vernichten. Und so schämt und fürchtet man sich vor den Griechen; es sei denn, dass einer die Wahrheit über alles achte und so sich auch diese Wahrheit einzugestehen wage, dass die Griechen unsere und jegliche Kultur als Wagenlenker in den Händen haben, dass aber fast immer Wagen und Pferde von zu geringem Stoffe und der

Glorie ihrer Führer unangemessen sind, die dann es für einen Scherz erachten, ein solches Gespann in den Abgrund zu jagen, über den sie selbst, mit dem Sprunge des Achilles, hinwegsetzen.

Friedrich Nietzsche
(Die Geburt der Tragödie)

Kosmos, der Schmuck, die Ordnung hiess die griechische Welt. Das edle Maass, das die griechische Kultur über eine jegliche Kultur anderer Zeiten erhebt, das Maass der Schönheit, das dem Griechen höchste Beschränkung der Mittel bei höchstem Stimmungsgehalt auferlegte, das selige Ekstase mit vornehmer Form zu vereinigen wusste, gab diesem Volke die Berechtigung, seine Welt einen Schmuck zu nennen. Seine bildende Kunst war ein Wall gegen Barbarentum und Verfall, uns aber wird sie zur Ordnung, Kultur und Schönheit zurückführen, sie wird von neuem den Boden des Reinmenschlichen und Ewignatürlichen kultivieren, den Boden, der heute noch in wilder Unordnung Unkraut und Disteln Nahrung gibt. Der also ist der wahrhaft schöpferische Mensch und Künstler, der in seinen Werken die Ordnung predigt, denn Stilgefühl ist die Vorbedingung zur Kunst. Nur dort dient uns die Natur als Lehrmeisterin, wo sich ihre Elemente eine rhythmische Ordnung schufen, dort regt sie uns zu den höchsten schöpferischen Taten an, ja sie will, dass ihre eigene Schöpfung, der Mensch, sie schöpferisch vervollkommne, sie hege und pflege und ihr durch das menschliche Kunstwerk einen Tempel baue. Nur aber durch den Sinn für rhythmische Ordnung kann der Mensch die Natur pflegen und sie durch sich und seine Tat mit dem Diadem der reinsten und höchsten Schönheit schmücken. Ein solches Diadem, ein solcher Schmuck war die griechische Welt, ihre Ordnung war eine künstlerische, keine bureaukratische; Apollo, der Gott der Schönheit, ihr Herrscher; der Tempel ihr Symbol.

Die heiligen Säulenhaine des Griechen umschlossen seine apollinische Welt, die ihm das Leben lebenswert erscheinen liess. Schmerzen und Tod umgab diese Welt mit der Glorie der Schönheit; der Tempel war die ersichtlich gewordene Tat des hellenischen Volksgeistes, das höchste Gesamtkunstwerk der bildenden Kunst. Apollinisches Lächeln verklärte das Antlitz der Götter, die dem Menschen und seinen Werken das Maass gaben; in Formenschönheit trunken ahnten sie nicht, dass eine mächtige menschliche Gottheit ihre Herrlichkeit vernichten würde; zu vollkommen, um hinabzusteigen und die Welt in Liebe zu umfassen, standen sie starr ob der titanenhaften Gewalt des gegen den Olymp stürmenden Menschheitmeeres. Ihre apollinische Selbstherrlichkeit verabscheute die barbarische menschliche Kraft, die gleich einem Chaos die sonnigen Höhen griechischer Schönheit umgab; dies Meer menschlicher Schmerzen aber

forderte das Opfer olympischer Schönheit, damit einst aus seinen Tiefen ein neuer Gott emporsteige, der schöner als Apoll seiner Leier dionysische Töne entlocken wird.

Die Stirn mit Efeu umkränzt, im seligsten Taumel, versinkt Hellas, wie einst Narzissos, im dionysischen All. Für alle Zeiten jedoch blieb seine apollinische Kultur das ersehnte Ziel der Menschheit. Apollos strahlender Blick, das geistige Auge der Hellenen erlosch, und der kurzsichtige Blick egoistischen Einzelbesitzes trat an seine Stelle.

Rom übernahm Griechenlands Kultur als Mode. Aus Mode erstanden von neuem griechische Tempel und Götterbilder, nicht als Äusserung des römischen Volksgeistes, sondern als Machtzeichen der herrschenden Klassen und der Repräsentanten. Nicht aus der inneren Not des Einzelnen, der für die Gemeinsamkeit schafft, aus der Not der Mutter des wahren Kunstwerks heraus, sondern aus dem Bedürfnis nach Luxus unter Ausnutzung der Allgemeinsamkeit erstand Roms gewaltige Pracht. Der Cäsar umgab sich mit dem Schimmer göttlicher Majestät, und die römische Welt überbot sich, ihm nachzueifern; ein jeder wollte seinen Tempel, den Palast, das egoistische Gesamtkunstwerk Roms und Italiens. Apollo hätte ob dieser Kultur heuchelnden Barbaren gelächelt, die sich geberdeten, als ob sie Griechen seien, die mit der lallenden Zunge des Egoismus den Gott der Schönheit priesen. An der Sucht nach Luxus erstickt Rom, und aus den Trümmern seiner Herrlichkeit, aus dem Grabeshauch der Katakomben wächst wehmütig die Pflanze christlich-historisch-symbolischer Kunst. Mit Schmerzen und todpreisenden Gesängen begoss man ihren Boden, und Mitleid troff in ihre Seele; sie selbst aber, durch Mitleid wissend, wuchs über Schmerzen und Tod hinaus, bis ihre Zweige in den Äther der Freude ragten; man trug die Überbleibsel antiker Herrlichkeit zum Bau der Basiliken zusammen und schmückte die Wände mit bleichen Gestalten, die nur an den Tod gemahnten, bis dann auf blutgetränktem Boden, als Zufluchtsstätte für die stets in Unruhe und Bedrängnis lebende Menschheit, das christliche Gesamtkunstwerk im gotischen Dome erstand. Er ist die Verkörperung der trostlosen Trauer des Mittelalters mit der Sehnsucht nach Verklärung, die mysteriöse Umgebung des Wunders der Verwandlung, ein aus dem Wirrsal sich lösender Fingerzeig nach reinen ungekannten Höhen, der Fingerzeig der Kunst nach ihrer eigenen, ewignatürlichen Welt, wo Freude herrscht. Ein heiliges Gefäss war der Dom für die Leiden Christi und die der Menschheit, die durch diese Leiden hindurchgehen musste, um dereinst zur wahren Freude zu gelangen. Ja, er war mehr als dies, denn aus seinem Schosse ward die Musik geboren; leise anhebend, in traurigem Rhythmus wiederkehrend, erhebt sie sich zum gewaltigen Erlösungsschrei der Menschheit.

Nicht so der Dom der italienischen Renaissance; während im dunklen Schosse des gotischen Domes aus dem Schmerze die Freude ersteht, aus dem Geiste der Musik das menschliche Drama geboren wird, mutet uns der Dom der Renaissance wie eine Oper an, mit tausend schönen Arien; kein Notschrei, kein dramatischer Vorgang ist hier zu finden. Apollo im Gewande der christlichen Historie schreitet mit Operngebärden einher. Wiederum war das Gesamtkunstwerk Italiens ein Luxusbau, der Repräsentationssaal der Päpste. Ein Grosser erkannte hier den wahren Wert Apollos und gab ihm eine menschliche Seele: Michelangelo. Wie ein Riese erscheint er uns in seiner monumentalen, wahrhaft apollinischen Schöpfung der Sixtinischen Kapelle; er schuf einen reinmenschlichen Mythos, dem nichts von der christlichen Historie anklebt. Apollo mit der Seele des Dionysos ward auf den Götterthron erhoben; es ist, als ob jene Gestalten aus dem Geiste der Musik hervorwüchsen, als ob ringend sich gigantische Menschen wie Sterne aus dem Chaos lösten; die ersten neuen reinen Menschen, Menschen der Freude aus dem Schmerz geboren!

Mit Michelangelo's Tode verklingt die Verkündung der Freude; auch Apollo wandert weiter und erscheint an verschiedenen Fürstenhöfen in merkwürdigem Aufputze; als Höfling sehen wir ihn zum Schluss, als Rokokopuppe und süsslichen Empireschwärmer, ja, als Fastnachtsscherz von heute.

An uns aber ist es, den Gott seines Narrengewandes zu entkleiden, dass er als das Urbild rein menschlicher Vollkommenheit wieder unter uns wandele.

Wenn wir nun für den Bau einer künstlerischen Gemeinsamkeit das unerschütterliche Fundament finden wollen, müssen wir den verwirrenden Schutt vergangener Zeiten und der Gegenwart hinwegräumen, damit wir das gesunde Material mit dem Fundamente des Ewignatürlichen zum Bau der Zukunft vereinigen können. Alles, was sich jemals als Mode spreizte, gehört zu diesem Schutt, denn modern ist das Stammeln des egoistisch kleinlichen Individuums, modern ist der Begriff künstlerischen Unvermögens und künstlerischer Unbildung; die Sprache des von Apollo geleiteten Menschen mit dionysischer Seele dagegen ist höchst unmodern. Die wahren Werke der Kunst atmen zu jeder Zeit die gleiche erhabene Stimmung. Auch über die Schranken der Nation soll sich das Kunstwerk erheben; redet nicht die Neunte Symphonie in übernationaler Sprache zu uns: Seid umschlungen, Millionen, diesen Kuss der ganzen Welt!? — Dieser Kuss ist die künstlerische Tat, die übernational die gesamte schöpferische Menschheit vereinen wird, die auf den Trümmern barbarischer Hünenmonumente und höfischer Mode das Siegeszeichen des rein menschlichen Geistes errichten wird. Aus dem reinigenden und läuternden Meere der Musik wird dann Apollo mit dionysischer Seele emporsteigen, die

wahre Menschenliebe mitleidloser gemeinsam freudiger Tat verkündend. Die Symphonie, die Predigt der Natur, wird ihre ungeheure Wirkung auf unseren Geist geltend machen; durch sie getragen in ferne ungeahnte Welten, werden unsere neu erwachenden Sinne erkennen, dass wir das Drama der vergangenen Menschheit in uns selbst verkörpern, sie wird uns lehren, unser eigenes Ich zu erfassen, um eine unvergängliche Form zum Heile der Menschheit daraus zu gestalten; vor allem aber lässt sie unsere gemeinsam schöpferische Kraft zu unserem Bewusstsein gelangen. Dies Bewusstsein einer gemeinsam schöpferischen Kraft war die Vorbedingung zur Kultur der Hellenen, und obschon diese die ungeheure Gewalt der Musik nicht kannten, sondern nur ahnten und ersehnten, schufen sie als das Volk der bildenden Kunst in schöpferischem Sehnen den Tempel, das Evangelium der hellenischen Religion. So ist denn der griechische Tempel die Symphonie der bildenden Kunst, die Symphonie aber der Tempel der Musik.

Symphonie und Tempel vereint werden uns das höchste menschliche Gesamtkunstwerk offenbaren.

Der Tempel gebar im Chor das Drama der Antike, die Symphonie das Drama in gleicher Weise. Tempel und Symphonie heissen die Berührungspunkte des apollinischen und dionysischen Kunstwerks, sie sind das Tor zur reinmenschlichen und ewignatürlichen Welt. Der Tempel wird in Zukunft nicht mehr das schweigende Haus eines schweigenden Gottes sein, Sphärenklänge der tönenden Weltenseele werden seine Hallen erfüllen, die uns die Religion des Reinmenschlichen und Ewignatürlichen predigen. Nicht mehr selbstherrlich hellenisch, sondern allmenschlich, allumfassend wird der Tempel, das apollinische Gesamtkunstwerk der Zukunft, die Menschheit zum Feste der Freude vereinen. Ein reinmenschlicher Mythos, die Vorahnung der Michelangelo, Böcklin, die Vorahnung eines jeden Künstlers als Menschen der Zukunft wird dann die Krone dieses herrlichen Volkes sein. Die Symphonieen Beethovens werden, zu apollinischen Formen verdichtet, eine unerschöpfliche Quelle für diesen Mythos bilden, wie sichtbare Taten der Musik werden sie die Wände des Tempels schmücken.

Die Verkündigungen Wagners im „Kunstwerke der Zukunft", Nietzsches in der „Geburt der Tragödie" werden zum Leben erstehen. Kunst und Leben, Apollo und Dionysos werden sich immer von neuem zu schöpferischen Taten vereinen. Die Musik wird sich den übrigen Künsten gegenüber verhalten wie die Religion zur Kirche; der Tempel, die künstlerische Schöpfung des Menschen, wird immer neue schöpferische Menschen gebären, jedes Kunstwerk, ja der Mensch selbst, wird sichtbar gewordene Tat der Musik sein.

Als höchstes Fest feiert dann das Volk der Zukunft die Geburt der menschlichen Tragödie durch die Symphonie der Freude. Wie einst in der Erzählung von der Ausgiessung des heiligen Geistes Flämmchen über den

Häuptern der Menschen erschienen, werden wir hier Flammen sehen, die zu einem einzigen grossen menschlichen Freudenfeuer zusammenlohen; in dieser grossen Flamme wird uns der Idealmensch der Zukunft, der der Freude, der der Schönheit erscheinen. So können wir denn den Tempel der Zukunft den Tempel der Freude nennen, denn Freude ist höchste Schönheit des Körpers und der Seele, Freude ist höchste Tatkraft, Freude ist höchste Kunst.

Erläuterungen zum Entwurf eines Symphoniehauses[1])

Die Symphonie hat bis heute keine würdige Stätte gefunden, um vereinigt mit einer solchen sich uns in ihrer vollen Wirkung zu offenbaren. Während die kirchliche Tonkunst dem Schosse des Domes angehört und dort seine harmonische Umgebung fand, während Wagner dem Drama seine Stätte im wiedergeborenen Theater der Antike anwies, fand die Symphonie nur eine unwürdige Unterkunft im Konzerthause. Das Konzerthaus ist die Feindin der Symphonie; es bezeichnet in sich das Streiten der Programmnummern und zieht die Symphonie zur Variéténummer herab, während sie doch nach höchster Ruhe und Harmonie verlangt, um auf uns als das Evangelium der Religion der Zukunft wirken zu können, als unerschöpfliche Quelle für menschliche Schöpferkraft.

Als eine der Symphonie würdige Architektur wirkt auf uns die Architektur des Tempels der Griechen, in dem, wie auch in Ägypten, schon instrumentale Musik ertönte, der auf uns selbst den Eindruck einer Symphonie macht. — Die Hellenen, denen der menschliche Körper als herrlichstes Gefäss der göttlichen Seele erschien, schufen durch ihren Tempel den Körper der Weltenseele, das Gewand der Symphonie. — Kein Bauwerk aller Zeiten werden wir finden, das in seiner Anordnung dem Raumbedürfnis der Symphonie mehr Genüge leistet.

Keineswegs aber darf dieses Symphoniehaus eine tote Kopie einer einst lebenden Kunst sein, — die Symphonie fordert die Wiedergeburt des Tempels aus ihrem Geiste. —

Bei dem Versuche der Wiedergeburt des Tempels aus dem Geiste der Symphonie war Vorbedingung, von innen nach aussen zu bauen; einerseits um die Wirkung der Symphonie zur höchsten Vollendung zu steigern, andererseits um allen Anforderungen der Zuhörer Genüge zu leisten.

Vor allem musste Raum geschaffen werden, um ein unsichtbares Orchester von 150 Personen, einen sichtbaren Chor von 300 Personen und etwa 1000 Zuhörer unterzubringen. Fernerhin musste für allen Komfort, an Foyers, Künstlerräumen, Garderoben usw. Sorge getragen werden.

---

[1]) Vgl. hierzu die Kunstbeilagen dieses Heftes.

Die Lösung des Versuchs zeigt im Längsschnitt: Eingang: Vorraum mit Garderoben; von hier aus gelangt man zur ebenen Erde in den Saal, und zwar durch die Mitte, damit Festraum und Chor gleichwie im Dom voll in die Erscheinung treten; zwischen den Pfeilern der Wandelgänge des Tempelraumes führen Stufen hinab zu den um etwa 1 m tiefer gelegenen Sitzen. Das Auge erblickt über dem Abschluss des Raumes gegen das Orchester, das gleichwie bei den Basiliken das Heilige vom Heiligsten trennt, den Chor, dessen Sitze amphitheatralisch im Raume der Apsis emporsteigen. — In der Mitte des Chors steht der Altar, auf dem am Schlusse der Neunten Symphonie das Feuer der Freude entzündet wird. Die Apsis wächst mit der Architektur des Tempelraumes vollkommen durch das Hauptgesims zusammen; die Wand zum Chor steht nicht ohne jegliche logische Verbindung neben der Säulenhalle, wie in den Basiliken der römischen Zeit. — Auch ist es möglich, durch einen Vorhang den Chor zu schliessen, wenn das unsichtbare Orchester allein in Kraft treten soll. Der Grundriss der Apsis stellt fast einen Dreiviertelkreis dar; diese kann daher von oben, unsichtbar für den Beschauer, beleuchtet werden. Die Lichtquelle liegt im Mittelpunkt des Kreises und bestrahlt den Altar, der ebenfalls in der Mitte der amphitheatralisch ansteigenden Sitze steht. Das unsichtbare Orchester ist durch eine Monumentaltreppe, in der Breite des ganzen Saales, mit dem sichtbaren Chor verbunden, so dass der Eindruck des Herauswachsens des Menschen und seiner Stimme aus der Musik gewahrt bleibt und kein Abgrund zwischen menschlicher und Weltenstimme, zwischen Chor und Orchester, besteht. Der Tempelraum selbst ist das Gleichnis der Symphonieen. — Aus den Köpfen der Sphinxe wächst die rhythmische Ordnung der Säulen, die das Gebälk tragen; der Fries des Gebälks bringt den aus der Musik geborenen Menschen der „Eroika", der „Pastorale", der „Siebenten" und „Neunten", der Symphonie der Freude, Beethovens zur Darstellung. Das Hauptgesims, das der Kassettendecke der Apsis den Abschluss gibt, schmücken die Worte des Liedes an die Freude!

Die Form des Raumes hat sich schon in ihren primitiven Anfängen, in der Basilika und dem Konzertsaal der Empirezeit, akustisch bewährt.

Für Chor und Orchester sind Garderoberäume in genügender Anzahl vorhanden. Auf der Höhe der Säulenreihen des Saales befindet sich im vorderen Teile das Foyer, zu dem rechts und links breite Freitreppen führen.

Anmerkung. Das im Obigen entwickelte Projekt des sehr begabten Münchner Architekten Ernst Haiger fällt ganz in den Rahmen meiner an dieser Stelle veröffentlichten Studien „Zur Bühnen- und Konzertreform". Die Verwirklichung des grossgedachten Planes würde ich mit herzlicher Freude begrüssen!

München, August 1907. Paul Marsop



CARL FRIEDRICH GLASENAPP ZUM SECHZIGSTEN GEBURTSTAGE

von Kurt Mey-Dresden



Ein früher viel geschmähter und noch heute häufig verkannter, trotzdem aber ganz echter Jünger Richard Wagners feiert am 3. Oktober dieses Jahres seinen sechzigsten Geburtstag: sein Biograph Carl Friedrich Glasenapp, gegenwärtig Russischer Staatsrat und Dozent an der Technischen Hochschule in Riga. Wenn wir im Folgenden seine Verdienste im Rahmen einer kleinen Abhandlung zu würdigen versuchen wollen, so können wir dabei glücklicherweise seinen eigenen Erzählungen folgen, wenn auch leider nur in knappen Umrissen. Im Jahre der Vollendung des „Lohengrin", als auch der Name „Wagnerianer" zum erstenmal zu lesen war, kam Glasenapp zur Welt, als Sprössling zweier altpommerscher, aber längst in Kurland und Livland ansässiger Geschlechter (Glasenapp und Kuhlmann). Er gehört zu jenen Naturen, die für ihre Lebensaufgabe von vornherein gekoren scheinen, und besass von je die beiden Grundbedingungen des Charakters, die nötig sind, um einem schöpferischen Genius, der zu seiner Zeitumgebung im Widerspruch steht, Folge leisten zu können: völlige Unabhängigkeit der Gesinnung und Fähigkeit zur Konzentration. Seine früheste Erziehung und das Beispiel einer universellen Bildung (seines Vaters) schienen ihn allerdings in die Breite rein literarischer Interessen zu verweisen. Eine reiche väterliche Bibliothek, die nicht nur die Literatur aller Kulturvölker, sondern auch die geschichtlichen, naturwissenschaftlichen, technologischen u. a. Wissenschaften umfasste, regte den Knaben ebenso an, wie hundert Porträts aller grossen Dichter und Denker, vor allem auch Schillers und Goethes, im selben Arbeitszimmer seines Vaters. Sein Geburtshaus war ein altes, 1860 mit den Stadtwällen niedergerissenes Palais Peters des Grossen, weitläufig gebaut und mit weitem freien Blick über den breiten Dünastrom, über eine Terrasse mit hundertjährigen Kastanien und Linden hinweg. Hier im alten Garten, im Gezweig einer Weide machte der Knabe an schönen Sommertagen die erste Bekanntschaft des Nibelungenliedes. Ein anderes Ereignis für sein ganzes Leben war die Auffindung einer deutschen



Übersetzung von Aischylos' „Agamemnon" in einer geheimnisvollen Bodenkammer; die Erinnerung an sie blieb unvertilgbar in seinem Gedächtnis, und Bodenkammern kehren noch bis zum heutigen Tage in seinen Träumen häufig wieder als Aufbewahrungsstätten der unerwartetsten Literaturschätze, selbst auf ganzen, ausgebreiteten Büchertischen. Sehr frühzeitig begannen eigene poetische Versuche z. B. über die Belagerung von Sewastopol. Mit dem elften Lebensjahr waren sie schon zu drei dicken Manuskriptbänden unter dem kühnen Titel „Vermischte Schriften" angeschwollen. Dann kam eine Zeit, wo das gesprochene Drama für ihn zurücktrat gegen alles, was „Oper" hiess, gegen die Vereinigung von Musik und dramatischem Vorgang. Sein Vater war inzwischen (1858) verstorben; aber mit seiner Mutter nahm er den ganzen Schatz der ihm aus einer Leihbibliothek zugänglichen deutschen und französischen Opern von der ersten bis zur letzten Seite am Klavier durch, das er selbst aus Ungeduld niemals spielen lernte; und nichts glich dem Vergnügen des inneren Hörens und Sehens bei der ersten Durchlesung des „Freischütz" oder der „Weissen Dame" oder der „Stummen von Portici", oder was es sonst sein mochte: immer war der Eindruck ein grösserer, lebendiger auf die Phantasie wirkender, als ihn die Aufführung hervorzubringen vermochte, trotz allem auch auf ihn wirkenden Zauber des Theaters an sich, wie ihn dieses auf jedes kindlich empfängliche Gemüt ausgeübt hat, vom ersten Eintritt in die Treppen- und Logengänge an, ja fast schon durch den blossen Gasgeruch.

Erst zu Beginn der sechziger Jahre reihten sich diesen Studien auch die Werke Richard Wagners ein, da sie, nach langer Zwischenzeit, damals (1863) auf dem neuerbauten Rigaschen Theater wieder aufzutauchen begannen. Er lernte sie, mit Ausnahme des erst später in Riga erschienenen „Rienzi", genau in der richtigen Reihenfolge kennen und empfing zunächst den Eindruck des „Holländer", dann des „Tannhäuser" und des „Lohengrin", ohne sich dieser Reihenfolge auch nur bewusst zu sein. Gewiss begann mit diesen Werken für ihn eine neue Welt; und doch, wie missverständlich hätten sie ihm in ihrer opernmässigen Reproduktion erscheinen müssen, wenn es ihn gleichzeitig nicht gedrängt hätte, sich mit den Schriften des Meisters vertraut zu machen. 1865 im Herbst las er zunächst die eigentümlich erworbene Schrift „Kunst und Revolution". Seiner jugendlichen Begeisterung ging hier eine alle bisherigen Eindrücke verdunkelnde Sonne auf. Dann folgte „Das Kunstwerk der Zukunft", während „Oper und Drama" damals vergriffen war und erst 1869 in zweiter Auflage erschien. Eins von diesen Büchern hatte er stets bei sich, und er gesteht, selbst während der russischen Stunden auf dem Gymnasium darin gelesen zu haben. Seine eigenen poetischen Versuche traten nun immer mehr zurück. Nur ein Trauerspiel „Sartorius",

durch Shakespeare's „Julius Caesar" und durch Mommsen angeregt, ward mit dem fünften Akte von ihm begonnen, auch noch eine metrische Übertragung von Aischylos' „Befreitem Prometheus", zu welcher die begeisterte Schilderung des altgriechischen Kunstwerkes in genannter Schrift Wagners der Hauptanlass gewesen war. Einseitigkeit der Studien ist niemals Glasenapps Sache gewesen. Bald trieb er theologische, bald philosophische Beschäftigungen, wozu ihm die Rigasche Stadtbibliothek das Material lieferte. David Strauss' „Leben Jesu" und „Dogmatik" studierte er ebenso wie Saxo Grammaticus, Lucian, Rousseau (besonders dessen „Emile"). Alljährlich um Ostern las er „Wilhelm Meisters Lehrjahre". Das entscheidende Moment seiner Selbsterziehung blieb aber die Beschäftigung mit den Schriften Richard Wagners, auf die er sein Wesen und Denken konzentrierte. Nach und nach lernte er die andern kennen: „Oper und Drama", „Mitteilung an meine Freunde", „Deutsche Kunst und deutsche Politik", „Beethoven", „Die Bestimmung der Oper", daneben die Dichtungen der „Meistersinger" und des „Ring des Nibelungen", die alle den nachhaltigsten Eindruck auf den Jüngling machten. Im Herbst 1867 bezog er die Universität Dorpat zum Studium der klassischen Philologie. Er wurde in der Landsmannschaft „Fraternitas Rigensis" aktiv und versuchte beharrlich, aber ohne viel Erfolg, die Genüsse des sogenannten Studentenlebens durchzukosten. Er fand unter seinen Kommilitonen nicht den Kreis, dem er sich hätte mitteilen und auf den er irgend einen Einfluss hätte gewinnen können. Wohl aber entstand um diese Zeit (1869) der erste Versuch einer Zusammenstellung biographischer Kollektaneen, denen alsbald umfassender angelegte bereits in Form eines gebundenen Buches folgten. Mittlerweile absolvierte er die erste Hälfte der Staatsprüfung (griechische und römische Literaturgeschichte, Kunstgeschichte und Staatsaltertümer), während ihn gleichzeitig die Vorlesungen des von ihm hochverehrten Leo Meyer in das Altindische, die vergleichende Sprachwissenschaft, sowie in „Ulfilas" und „Heliand" einführten. (Vgl. Glasenapps Aufsatz über Leo Meyers Lehren und Schriften in den „Bayreuther Blättern", 1888). Es duldete ihn nicht mehr in den Schranken der klassischen Philologie, sondern er ging mit fliegenden Fahnen in das Gebiet der vergleichenden Sprachwissenschaft mit ihren verlockenden weiten Gesichtskreisen über. — Bald aber musste Glasenapp zum Zwecke intensiverer Studien nach Riga zurückkehren. Hier ging dann die sprachwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Studium der Werke und Schriften Richard Wagners Hand in Hand, und der Wechsel beider Beschäftigungen bewirkte in ihm den Trieb und die Fähigkeit zu so erfolgreicher Arbeit auf beiden Gebieten, dass er sich selbst darüber verwundern musste. Damals, im Winter 1871/72, wurden in Riga „Die Meistersinger" erstmalig einstudiert, durch Kapellmeister G. Ruthardt, in

einer zwar opernhaften, dennoch aber merkwürdig harmonischen Weise, bei welcher sich das im einzelnen Ungenügende, Unzureichende wenigstens gegenseitig die Hand reichte. Glasenapp wohnte allen Proben und den zehn bis zwölf Aufführungen bei und fühlte sich dadurch in seinen anspruchsvollen, streng wissenschaftlichen Arbeiten mächtig gefördert. — Gleichzeitig war er rastlos bemüht gewesen, sich die literarischen Kundgebungen des Meisters, wo sie auch immer erschienen waren, mit einer Vollständigkeit zu verschaffen, welche die damals endlich erscheinenden „Gesammelten Schriften und Dichtungen" zu seiner grössten Freude in vielen Stücken ergänzte und übertraf. Die „Freudenfeuer"-Artikel in der „Europa" von 1841, die Korrespondenzen für die „Dresdner Abendzeitung" gehörten zu diesen Entdeckungen; nicht minder der anonyme, von ihm bloss an dem Stil erkannte Aufsatz über die „Deutsche Oper" von 1834 usw. Nun begannen auch seine persönlichen Beziehungen zu Richard Wagner. Ein von Dorpat nach Triebschen gerichteter Brief wurde zwar nur von der treuen Vreneli Stocker, der Haushalterin des Meisters, aber doch in dessen Auftrag und Sinn beantwortet. Mit dem Bayreuther Werk trat Glasenapp zunächst durch den damaligen energischen Leiter des (ersten) Berliner akademischen Wagnervereins, Architekt Karl Coerper, dann durch den Mannheimer Wagnerverein in eine beglückende Fühlung und Beziehung. Nach vorläufigem Abschluss seiner wissenschaftlichen Sprachstudien schritt er, immer für seinen eigenen privaten Bedarf, zur dritten und letzten Redaktion seiner biographischen Materialien, diesmal bereits in genauer Gliederung in sechs Bücher und einzelne Kapitel. Ganze Stösse von Zeitschriften, vom Fussboden bis über die Tischhöhe emporragend, wurden, besonders für ältere Perioden, von ihm durchforscht, oft um einem dicken Bande nur magere Zeilen zu entnehmen; auch dazu musste wieder die gute Rigasche Stadtbibliothek dienen. Dabei kam es allerdings nicht wenig auf die Persönlichkeit des Suchenden an; man möchte billig bezweifeln, ob es so leicht einem andern gelungen wäre, aus diesem Material etwas von dem Bilde zu entnehmen, das er bereits fertig in sich trug! Richard Wagner sprach es später aus, dass es ihn am meisten verwundert habe, woher denn eigentlich Glasenapp all das ihn betreffende Material zusammengebracht habe. Ihm war eben von dem Vorhandenen nichts entgangen, und das war auch schon etwas.

Als Glasenapp im Oktober 1875 entdeckte, dass trotz dem Skizzenhaften seiner Materialien eine vorläufige Zusammenstellung sich zur Festgabe bei Eröffnung der Bayreuther Institution eigne, kam es zur ersten, provisorischen Ausgabe seiner Biographie. Die eigentliche Durcharbeitung behielt er sich für eine fernere Zeit vor, in der sich ihm ein reicheres authentisches Material darbieten würde. Die erste Ausgabe füllte bereits

zwei starke Bände. Im November begann die Drucklegung, während gleichzeitig das Manuskript zu einem vorläufigen Abschluss abgerundet wurde: eine beglückende Zeit für den Autor, die nur dadurch etwas getrübt wurde, dass infolge seiner Ungeübtheit im Korrekturlesen im ersten Bande sehr viele Druckfehler stehen blieben, obwohl Glasenapps Daten und Angaben höchst exakt waren. Einige Bogen korrigierte am Druckort ein Unbescheidener derart, dass Hanslick seine helle Freude an darin vorkommenden Sprachwendungen hatte, an denen der Autor nicht nur unschuldig, sondern über die er sogar empört war, so dass er zeitweilig mit seinem Verleger völlig auf dem Kriegsfusse stand. Als aber Glasenapp dann zu den ersten Festspielen fuhr und dabei erstmalig Berlin besuchte, hatte er die Genugtuung, seine Arbeit bereits überall in den Schaufenstern ausliegen zu sehen. Er zog nicht unvorbereitet, in Begleitung seiner jungen Frau nach Bayreuth: jahrelang hatten sie die Klavierauszüge des „Ring des Nibelungen" studiert und sich ganz in das gewaltige Weltwerk hineingelebt. Obwohl Glasenapp nur Patronatsrechte für eine einzige Aufführung besass, wurde ihm das hohe Glück zuteil, alle vier Aufführungen und sogar noch einen guten Teil der Proben mit erleben zu dürfen. Sein Verleger hatte die Biographie nach Wahnfried gesandt, während der Autor den vielbeschäftigten Meister vorerst nicht damit behelligen wollte. Dieser nahm mit den Seinigen den Biographen mit überwältigender Güte und Freundlichkeit auf; und so geschah es, dass Glasenapp auch in den nächstfolgenden, festspiellosen Jahren wiederholte Besuche in Bayreuth machen durfte, die nicht als Belästigung angesehen wurden. Es war nicht der Biograph, sondern der Freund und Jünger, dem diese Gunst erwiesen ward; und diese für ihn so beglückende Beziehung hat von jenem denkwürdigen Momente ab bis zum heutigen Augenblick gleichmässig fortgedauert. Glasenapp hat von da ab fast bei keinem Festspiele gefehlt, trotz der grossen Entfernung zwischen Riga und Bayreuth. Seit 1888 erschien er in Begleitung seiner jungen Familie; und seine Kinder durften schon im zarten Alter die ersten Eindrücke der Bayreuther Kunst in sich aufnehmen. Herr Bankier Feustel war so liebenswürdig, ihm durch eine Reihe von Jahren seinen herrlichen Landsitz, den Riedelsberg vor der Bayreuther Vorstadt St. Georgen, als Wohnung für die Dauer der Festspiele zu überlassen. Die einfach aber vornehm gebaute Villa steht inmitten einer kleinen, im herrschaftlichen Stile des 18. Jahrhunderts gehaltenen, mit zahlreichen Denkmälern und einem kleinen Tempel geschmückten Park. Die Besitzung konnte, obwohl ganz Bayreuth dazwischen lag, von Wahnfried aus gesehen werden und nahm sich so lieblich aus, dass sie in der Familie Wagner das Bukett genannt wurde. Die dort von der damaligen jüngeren Generation angeknüpften Beziehungen bestehen



zum grossen Teil heute noch, und die auf dem Riedelsberg empfangenen Anregungen haben bis in die Gegenwart Früchte getragen. Glasenapp und Hans von Wolzogen, der sich gleichfalls stets in liebevollster Weise der jungen akademischen Wagnervereine angenommen hat, bilden gleichsam die Vermittler zwischen dem Meister selbst und der jüngeren Generation der Bayreuther Wagnergemeinde, der es nicht mehr vergönnt gewesen ist, das Haus Richard Wagners bei Lebzeiten seines Begründers zu betreten. — Doch kehren wir zu Glasenapps Biographie zurück! Es durfte diesen überraschen, dass der Meister bereits während der gehäuften Ansprüche der Probenzeit Einblick in das Buch genommen hatte. Gewiss gab es für einen überzeugten Anhänger des Bayreuther Werkes, der an der Hand der eigenen Schriften und Lehren Richard Wagners dazu geworden war, auch andere Aufgaben als die einer Biographie; und gerade aus diesem Grunde war Glasenapp darauf bedacht gewesen, in reichlichen Auszügen aus jenen Schriften auch einen Überblick über jene positiven, schöpferisch fruchtbaren Gedanken des Künstlers an dem jeweilig dafür geeigneten Orte einzuverleiben. Trotzdem durfte er darauf stolz sein, wie ernst seine selbstgewählte, mit verhältnismässiger Leichtigkeit von ihm provisorisch durchgeführte Aufgabe von dem Meister genommen wurde. „Ich sollte nun wohl," sagte dieser, „mit dem Bleistift in der Hand, Ihre ganze Arbeit durchgehen; aber Sie sehen wohl ein, dass ich das jetzt nicht kann." Dagegen erwies er dem jungen Freunde das höchste Zeichen seines Vertrauens, indem er ihm wenige Tage nach der ersten Bekanntschaft, noch während der Festspielaufführungen, in den sorglich vor fremden Augen gehüteten, allein für seine Familie bestimmten Schatz der Autobiographie einen Einblick gewährte. Täglich durfte er das Haus Wahnfried besuchen, um in einem verschwiegenen, abgelegenen Zimmer diese (berauschende) Lektüre zu pflegen; nur wurde er bei des „Speeres Spitze" dazu verpflichtet, während des Lesens keine schriftlichen Aufzeichnungen daraus zu machen. Wenige Jahre später, bei einem längeren Besuch im Jahre 1878, erhielt er dagegen, als Zeichen rückhaltlosesten Vertrauens, ein Exemplar davon zu seinem eigenen Besitz. Auch wies ihn der Meister schon während der Festspieltage von 1876 auf gewisse Lücken in der Darstellung hin, so auch auf die Nichterwähnung seines Oheims Adolf Wagner.

Als nach den Festspielen der Meister in Sorgen von seinen Patronen verlassen worden war, bedurfte es einer völlig neuen Organisation, um die erstrebte Teilnahme für Bayreuth neu zu erwecken und geistig zu unterbauen: der Patronatsverein und die „Bayreuther Blätter" traten ins Leben, um dieser Aufgabe zu dienen. In Glasenapps Natur und Neigung lag es nicht, auf dem Vereinswege agitatorisch zu wirken. Aber die Verhältnisse waren so, dass er dieses Wirken in unmittelbarer Nähe als eine heilige Pflicht empfand.

So entstand 1877 der Rigaer Wagnerverein, der sich rühmen kann, sämtliche Phasen des Bayreuther Werkes und Gedankens mit treuem Anschluss im Verlauf von dreissig Jahren durchgemacht zu haben.

Hans von Wolzogen führte drei Jahrzehnte die „Bayreuther Blätter" zu kräftigem, innerem Gedeihen im Sinne des Meisters; der früh verstorbene Heinrich von Stein betätigte seinen hohen, idealen Sinn als Denker und Ästhetiker; Bernhard Förster und Ludwig Schemann wirkten als Pioniere für Wagners Gedanken — jener durch seine koloniale Tat, dieser durch die Gründung der Gobineau-Gesellschaft, die dem Rassegedanken nachhaltigen Ausdruck verlieh: Glasenapp ist in all seinem Wirken und Bestreben der Biograph geblieben. Das ist kein Zufall, sondern die Überzeugung von der Grundlage des Persönlichen in der Kunst, die er schon bei den ersten Anhörungen von des Meisters Werken erhielt, aus denen stets die Person zu ihm sprach; das Bewusstsein, dass alle und jede grosse Kunst, dass ihr tiefstes Geheimnis der Schoss der Persönlichkeit und ihre Offenbarung sei, kommt in seinem Lebenswerke ähnlich zum Ausdruck, wie es Friedrich von Hausegger in seinem „Jenseits des Künstlers" darzustellen versucht, und wie es Glasenapp in seinem Rigaer Vortrag „Richard Wagner als Mensch" ohne ästhetische Dogmatik angedeutet hat. Seine Biographie ist das Monument seiner Ästhetik! — Auch seinem gelegentlichen, aber tief überzeugten Eintreten für das Schaffen Siegfried Wagners liegt kein anderes Fundament als dieses zugrunde. Er hat in ihm die tief in sich gegründete Persönlichkeit erkannt, ohne die ihm keine Kunst etwas zu sagen vermag, und zwar mit sicherem, ungetrübtem Blick bereits im „Bärenhäuter". Für Glasenapp war bereits dieses frühe, jugendliche Werk der eigenartige Ausdruck dessen, was durch kein eklektisch experimentierendes Verfahren gewonnen werden kann, und was ihm sonst in unserer modernen, nachwagnerischen Kunstwelt nicht begegnet war. Und jedes nachfolgende Werk Siegfried Wagners hat ihn in dieser Überzeugung bestärkt. Gewiss hatte er durch seine frühe Bekanntschaft mit dem Autor vor anderen Beurteilern den erleichternden Vorzug der sozusagen empirischen Kenntnis dieser Persönlichkeit voraus, als einer durch und durch wahrhaften, bei aller Vornehmheit durchaus naiven, frei von jedem Anempfundenen, jedem erkünstelten Gefühl, jeder „Sentimentalität". Zu dieser Einsicht ist Glasenapp auf seinem Wege als Biograph des Meisters gelangt. Er kennt keinen andern; alles Deduktive, so gern er sich dessen an anderen erfreut, ist seinem Wesen fern und fremd geblieben.

Wir haben, um Glasenapp zu seinem sechzigsten Geburtstage zu ehren, die obigen Ausführungen nicht nur in seinem Sinne, sondern zum grossen Teil sogar mit seinen eigenen Worten — wenn auch bisher ungedruckten und un-

bekannten — niedergeschrieben: mögen sie manchem, der bisher zweifelnd zu ihm aufblickte, die Augen öffnen und ihn die wahrhaftige und echt deutsche Natur dieses eigenartigen Mannes erkennen lassen, der von sich selbst sagt, dass er niemals das Lügen gelernt und niemals auf seine geistige und moralische Unabhängigkeit verzichtet habe! Denn er ist insbesondere jeder jüngeren Generation ein Vorbild deutscher Treue, deutschen Fleisses, deutscher Gründlichkeit und Bildungstiefe!

Von seinen Werken wollen wir nur die wichtigsten der Vollständigkeit halber hier noch anführen. Erstens: „Das Leben Richard Wagners, in sechs Bänden dargestellt", gegenwärtig in dritter und vierter Auflage erscheinend und bis auf den letzten Band vollendet. Zweitens: „Wagner-Enzyklopädie, Haupterscheinungen der Kunst- und Kulturgeschichte im Lichte der Anschauung Richard Wagners. In wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften dargestellt", zwei Bände. Drittens: „Wagner-Lexikon. Hauptbegriffe der Kunst- und Weltanschauung Richard Wagners in wörtlichen Anführungen aus seinen Schriften zusammengestellt", in Gemeinschaft mit Heinrich von Stein verfasst. Seine zahlreichen Broschüren und Aufsätze für Zeitschriften und Zeitungen lassen wir hier unerwähnt. Nur seine kleine, enthusiastische Siegfried Wagner-Biographie (in Schuster & Loefflers Sammlung „Das Theater") möchten wir jedenfalls noch nennen.





TÄNZE BEETHOVENS AUS DEM JAHRE 1819

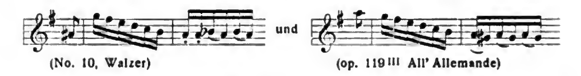
von Hugo Riemann-Leipzig

Schindler schreibt S. 116—117 seiner „Biographie von Ludwig van Beethoven“ (1840): „Auch willfahrte er [Beethoven] im Sommer 1819, als er eben mit der Komposition des Credo [der Missa solemnis] beschäftigt war, den wiederholten drängenden Bitten einer aus sieben [!] Mitgliedern bestehenden Musikgesellschaft, die damals in einem Gasthofe in der Briel bei Mödling zum Tanz zu spielen pflegte, und schrieb einige Partieen Walzer für sie, die er selbst auch in die einzelnen Stimmen aussetzte. Des auffallenden Kontrastes wegen, wie sich ein grosses Genie zu gleicher Zeit in den höchsten Regionen musikalischer Poesie und zugleich auch im Tanzsaale bewege, forschte ich einige Jahre darauf, als der Meister einstens dieses Umstandes wieder erwähnte, diesen leicht beflügelten Horen nach; allein jene Gesellschaft hatte sich indessen zerstreut, und so blieb alles Nachsuchen vergebens. Auch Beethoven hatte die Partitur dieser Walzer verloren.“ Thayer-Deiters (Beethoven IV, 176) fügt diesen Worten hinzu: „Die Walzer sind auch bisher nicht bekannt geworden.“ Schindler sagt weiter, dass auch einige Hefte Bagatellen (op. 119 und 126) um dieselbe Zeit entstanden seien, und schildert Beethovens Zorn über die Bemerkung des Leipziger Verlegers Peters, dass er „seine Zeit nicht mit solchen Kleinigkeiten, wie sie jeder machen könne, vergeuden solle.“

Vor einigen Jahren fand ich unter den alten Musikalien der Leipziger Thomasschule die Stimmen von elf Tänzen (vier Walzer, fünf Menuette und zwei Ländler), deren auffallende Schönheit mich sofort veranlasste, nach dem Autor zu forschen. Mancherlei wies auf C. M. von Weber, von dessen Maiblümelein-Walzer (Gotha 1812) eine Partitur bei diesen Tänzen lag; aber die „Favoritwalzer der Königin Marie Louise von Frankreich“ (Strassburg 1812) erschienen gegenüber ihnen in der Instrumentierung so stereotyp und abwechslungslos, dass ich diesen Gedanken aufgeben musste. Dagegen gewann die Beischrift „di B“ von der Hand des Kopisten über No. 5 in der 1. Violine Bedeutung, als ich erkannte, dass Takt 9—11 dieses Menuetts mit dem Hauptmotiv von Beethovens Bagatelle op. 119 No. VII gearbeitet sind:



Auch die Übereinstimmung von No. 10, Takt 17—18 mit Takt 25—26 der Bagatelle op. 119, No. 3 erschien nun nicht mehr zufällig:



(No. 10, Walzer) (op. 119 III All' Allemande)

Ich habe bereits vor längerer Zeit in den „Blättern für Haus- und Kirchenmusik" die Vermutung ausgesprochen, dass diese Tänze von Beethoven seien, und trage heute, nachdem ich die mir bislang entgangene Notiz Schindlers gefunden, kein Bedenken, sie für identisch mit den verloren gegangenen Mödlinger „Walzern" von 1819 zu erklären. Mit Ausnahme von No. 2 (Menuett B-dur), das für 1 Flöte, 1 Klarinette, 2 Hörner und Fagott mit Streichinstrumenten (2 Violinen und Bass) geschrieben ist, sind sämtliche Tänze siebenstimmig (No. 1 und 3—8 mit 2 Klarinetten, No. 9—11 mit 2 Flöten, sämtlich mit 2 Hörnern, 2 Violinen und Bass), also für die „Musikgesellschaft von 7 Mitgliedern" geeignet. Der Stil aber ist so ausgesprochen beethovenisch, dass man auch ohne die direkten Anklänge auf den Meister raten müsste.

Ein Klavierarrangement der ersten neun Nummern habe ich schon vor einigen Jahren bei Beyer & Söhne in Langensalza herausgegeben. In der Originalgestalt erschienen alle elf Tänze soeben in Partitur und Stimmen bei Breitkopf & Härtel. Ich zweifle nicht, dass sie in allerhöchstem Grade die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich ziehen und schnellste Verbreitung finden werden.



BÜCHER

229. **Richard Wagner-Jahrbuch.** Erster Band, 1906. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Verlag: Deutsche Verlagsaktiengesellschaft, Leipzig.

1886 gab J. Kürschner den ersten Band eines Wagner-Jahrbuches heraus, in dem historisch-kritische, wissenschaftliche Forschung begründet werden sollte. Die Beiträge waren teilweise recht gut; der Herausgeber war ein aussergewöhnlich geschickter literarischer Organisator. Trotzdem erlebte das Jahrbuch keinen zweiten Band. Es gelang damals nicht, der „Wagnerforschung" auf diese Art einen anerkannten Mittelpunkt zu schaffen. Daran sind die sehr schwierigen äusseren Verhältnisse schuld. Die Bedeutung Richard Wagners leugnen allerdings heute nur noch einzelne besonders Rückständige, auf deren Meinung niemand mehr achtet. Insofern ist das Werk Wagners dem Streit der Parteien entrückt, und könnte die Zeit für gründliche sachliche Erörterungen wohl angebrochen sein. Aber unendlich verschieden ist die Stellung, die der einzelne zu Grundfragen der Wagnerschen Kunst, z. B. zu Bayreuth, einnimmt. Harmlose Musikschwärmer, trockene Musikgelehrte, die keinen Hauch von Wagners Geist verspüren, oder die in hinterlistiger Weise mit scheinheiligem Lob ihn bekämpfen, einseitige Parteigänger, die sich noch mit dem abscheulichen Misswort „Wagnerianer" brüsten, endlich solche, denen „der Name Bayreuth zu einem sinnvollen Wahlspruch" ward, das sind Richtungen, die trotz demselben Mittelpunkt doch einander weitenfern stehen. Wem soll nun ein „Wagner-Jahrbuch" dienen? Allen und dadurch vielleicht keinem! Die Persönlichkeit des Leiters und Herausgebers, der wissenschaftlich geschulte und befähigte Stamm der Mitarbeiter, der Leserkreis, der Gegenstand der Untersuchungen — wie soll all das harmonisch zusammenstimmen? Wie einfach liegen die Verhältnisse bei der Shakespeare- oder Goethegesellschaft, weil der historische Stoff und die wissenschaftlich geschulten Beiträger und Leser vorhanden sind; wie verwickelt ist alles noch bei Wagner! Die wichtigsten historischen Urkunden sind noch streng geheim und verschlossen, und der Kreis wirklich befähigter Mitarbeiter ist sehr klein und schwer zu haben. Trotz allem hat Frankensteins neues Wagner-Jahrbuch beste Gesinnung bewährt und weist tüchtige Arbeiten auf, z. B. die von Nicolai über die erste Wiener Tannhäuseraufführung und über Wagners Deutschtum, von K. Mey über Wagners Kunstanschauung (zum Teil im berechtigten Gegensatz zu Paul Moos), von Grunsky über die streng musikalische Form des dritten Tristanaktes, von Speck und Prüfer über Wagners Verhältnis zu Skakespeare und Novalis (Hymnen an die Nacht und Tristan), von E. Reuss, E. Kloss, A. Seidl, M. G. Conrad über Bayreuth. Aber daneben stehen üble Dinge, wie der schülerhafte Faustaufsatz von H. Ritter und der mythologische Unsinn von Fischbach. Beide Aufsätze haben zudem rein gar nichts mit Wagner zu tun. Andere Artikel wiederholen längst Bekanntes und Besprochenes als besondere Neuigkeiten, aber weit schlechter und oberflächlicher als ihre den Verfassern meist unbekannten Vorläufer. Eine Arbeit von grösserer selbständiger Bedeutung mit neuen eigenen Gedanken findet sich in dem offenbar etwas hastig zusammengestellten Jahrbuch überhaupt nicht. Die Bücherschau

ist viel zu wenig kritisch; sie sondert nicht Spreu vom Weizen. Ich verkenne keineswegs die Schwierigkeiten des Herausgebers, der nicht gleich schroff vorgehen konnte, und der gewiss selber mehr gute Beiträge sachkundiger Verfasser wünschte, als er bekam. Da er meines Wissens auf dem Gebiet der Wagnerliteratur noch nicht hervortrat, fehlt ihm wohl auch die Fühlung mit den führenden Kreisen und Persönlichkeiten. Eine tunlichste Beschränkung des Jahrbuchprogramms aufs rein Historische, z. B. die Bühnengeschichte der Wagnerschen Werke, Quellenuntersuchungen, Wagners Beziehungen zu Dichtern und Musikern, Lebens- und Charakterbilder hervorragender Persönlichkeiten, die in Wagners Leben eingriffen, schiene mir am zuträglichsten. Das Jahrbuch könnte Stoff sammeln zu den Voraussetzungen und der Umwelt Wagners. Eine umfassende und kritische Bibliographie, die Frankenstein verheisst, dürfte uns die unleidlichen und weitschweifigen Wiederholungen, an denen die Wagnerliteratur krankt, am ehesten ersparen. Da könnte auch einmal das Eisenacher Wagner-Museum vielleicht etwas leisten. Eine erschöpfende Wagnerbibliographie wird freilich ein einzelner kaum herstellen können. Druck und Ausstattung des mit Bildern geschmückten Bandes sind tadellos, der Fleiss und die gute Absicht des Herausgebers verdienen alle Anerkennung. Wolfgang Golther

230. **Arnold Schering: Geschichte des Instrumentalkonzerts.** (Kleine Handbücher der Musikgeschichte, herausgegeben von Hermann Kretzschmar). Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

„Aus den zahlreichen Gattungen und Formen der Instrumentalmusik, die das kultur- und kunstgeschichtlich wichtige 17. Jahrhundert zutage förderte, ringt sich um 1700 das Instrumentalkonzert als eine der weittragendsten los. Auf seine Bedeutung für die spätere klassische Sonate und Symphonie ist von vielen Seiten hingewiesen worden, ohne dass es zu einer Spezialuntersuchung gekommen wäre. Als die junge Musikwissenschaft am Anfange des verflossenen Jahrhunderts ihr Arbeitsfeld musterte, stand sie vor einem ungeheuren Material und griff, um einen Überblick über das musikalische Schaffen der Vergangenheit zu gewinnen, aus leicht erklärlichen Gründen zuerst zur Vokalmusik. Eine systematische Bearbeitung, wie diese sie in der Folge erfahren, fehlt der Instrumentalmusik bis heute; seltsame Konstellationen haben das Interesse immer wieder auf jene gelenkt. Es ist daher nicht verwunderlich, wenn eine Einzelform wie das Instrumentalkonzert, namentlich das ältere, das so ungemein wichtige Entwickelungsprinzipien birgt und den Schlüssel zur Erklärung vieler musikhistorischer Probleme liefert, bisher ohne monographische Darstellung hat bleiben können. Mangel an erschöpfenden Bibliotheksverzeichnissen, Unbekanntschaft mit der Praxis älterer Musikübung und eine bis heute noch nicht völlig widerspruchsfreie Darlegung des feinen musikalischen Formgewebes der Zeit[1]) mögen hindernd im Wege gestanden haben. Neuerdings hat sich das Dunkel, das über der Periode 1650—1720 lag, gelichtet, dank zahlreicher Publikationen älterer Musikwerke und der in ihnen niedergelegten Detailforschungen über Kunst und Künstler der Zeit. Das Interesse der musikalischen Welt für ihre beiden grossen Lieblinge Bach und Händel hat begonnen, neue Zweige anzusetzen, und mit Liebe wendet sie sich dem Studium der Vorgänger und Zeitgenossen beider zu. Auf Grund der von solchen Interessen getragenen Forschungsergebnisse darf man es wagen, den historisch-kritischen Abriss einer Formgattung zu geben und bis zur Gegenwart fortzuführen, deren Entstehen in die Jugendzeit der genannten Meister fällt, und welche wie kaum eine andere bestimmt war, das Zeitalter der modernen Musik einzuleiten.“ Mit diesen Worten kennzeichnet der Verfasser im Vorwort seiner Studie selbst die Aufgabe, die er sich gestellt, und zu

[1]) Will heissen: „der Umstand, dass es bis heute noch nicht gelang, das feine musikalische Formgewebe der Zeit völlig widerspruchsfrei darzulegen.“

deren Lösung gerade er, der seit seiner Doktordissertation („Geschichte des Instrumentalkonzerts bis Antonio Vivaldi", 1903) dieser Gattung sein Studium zugewendet hatte, besonders berufen erscheint. Den Hauptnachdruck hat Schering mit Recht auf diejenigen Zeiten gelegt, von denen bis jetzt noch gar nicht oder doch nur mangelhaft bekannt war, was sie für die Entwicklung des Instrumentalkonzertes geleistet haben. Das sind die früheren Zeiten, die Epoche seiner Entstehung und allmählichen Ausbildung, bis — in dem Masse als wir uns der Gegenwart nähern, und zwar etwa von der Periode der Wiener Klassiker ab — die Geschichte des Konzerts in eine so helle Beleuchtung rückt, dass man auch ohne besondere Spezialstudien wenigstens die Umrisslinien seiner späteren Entwicklung bequem verfolgen konnte. Wie Schering den wichtigeren und schwierigeren Teil seiner Aufgabe, nämlich den der Aufhellung jener früheren Zeiten gelöst habe, könnte nur der wirklich kritisch beurteilen, der selbst das ganze Quellenmaterial durchgearbeitet hat. Ich für meinen Teil kann nur den allgemeinen Eindruck gewissenhafter Forschung, übersichtlicher Disposition und glücklicher Darstellung anerkennen, den ich von diesen Teilen der Scheringschen Arbeit empfangen habe, zugleich mit dem Ausdruck des Dankes für die vielfache Belehrung, die ich ihr schuldig geworden bin. — Der Verfasser gliedert seinen Stoff in fünf Abschnitte. Von ihnen behandelt der erste das konzertierende Element in der Instrumentalliteratur des 17. Jahrhunderts und die Anfänge des Instrumentalkonzerts, also die eigentliche Entstehungsgeschichte der Gattung. Der zweite Abschnitt verfolgt sodann die Schicksale des Streicherkonzerts, die es als Konzertsymphonie (1. Kapitel), Concerto Grosso (2. Kapitel) und Solokonzert (3. Kapitel) sechs Dezennien hindurch erlitt. Der dritte Abschnitt gibt in zwei Kapiteln die Geschichte des älteren deutschen Konzerts und des Konzerts der Mannheimer Schule und der konzertierenden Symphonie. Ein weiterer Abschnitt ist dem Klavierkonzert bis Mozart gewidmet (1. Kapitel: Das norddeutsche Cembalokonzert und das Pianofortekonzert. 2. Kapitel: Das Klavierkonzert der Wiener Schule), demselben Thema also, das jüngst durch Hugo Daffner[1]) eine monographische Behandlung erfahren hat. Der letzte Abschnitt endlich wendet sich im ersten Kapitel dem Konzert der französischen Geigerschule zu, um im zweiten Kapitel das Klavier-, Violin-, Violoncello-, Viola- und Bläser-Konzert von Beethoven bis auf die Gegenwart in knapper, aber ungemein fesselnder und an feinen Urteilen reicher Weise zu besprechen. Vielleicht hätte nur die allerjüngste Vergangenheit etwas weniger summarisch und weniger unvollständig behandelt werden dürfen. Zwar sagt der Verfasser in der Einleitung: „Die jüngste Konzertproduktion wurde in die vorliegende Darstellung nur soweit einbezogen, als sich in ihr die im Verlaufe als bedeutsam geschilderten geschichtlichen Momente verheissungsvoll ausprägen." Aber dieser Gesichtspunkt hätte es doch wohl kaum ausgeschlossen, dass — um nur ein Beispiel zu nennen — ein (und zwar nicht bloss um der Person des Komponisten willen) so bedeutsames Werk wie Richard Strauss' Hornkonzert op. 11 — wenigstens genannt wurde. Auch einige stilistischen Flüchtigkeiten sind mir aufgefallen (z. B. auf S. 25: „Die jubelnde Weltfreudigkeit ... scheint eine neue ... Generation zu bedingen" und ähnliches. S. 16 „adverbial" statt „adjectivisch": eine Verwechslung grammatikalischer Termini, die einem akademisch Gebildeten eigentlich nicht passieren sollte. S. 19 soll es doch wohl heissen: f''' in der fünften, nicht in der sechsten Lage.) — Auf alle Fälle ist aber die ganze Arbeit als ein höchst wertvoller und inhaltsreicher Beitrag zur Geschichte der Instrumentalmusik wärmstens zu begrüssen und als ein würdiger und vielversprechender Anfang der Kretzschmarschen „Kleinen Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen" mit Dank und Anerkennung entgegenzunehmen.

Rudolf Louis

[1]) Hugo Daffner, Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. Leipzig 1906.

231. **Friedrich Spiro: Geschichte der Musik.** („Aus Natur und Geisteswelt", 143. Bändchen). Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Ein seltsames Buch, das vielleicht bloss einen einzigen Vorzug hat: den der Originalität. Anstatt einer in sich geschlossenen Darstellung der Entwicklung der Musik liegt eine durchaus unobjektive, viel zu sehr persönlich gefärbte Arbeit vor uns, die eigentlich bloss einzelne Persönlichkeiten aus der Gesamtheit herausgreift. Der sehr knapp gehaltene, kaum 22 Seiten füllende Überblick über das Altertum und das Mittelalter erscheint mir noch am besten gelungen. Je mehr sich der Verfasser aber der Gegenwart nähert, desto zusammenhangloser, subjektiver wird die Art, wie er seinen Stoff behandelt. Bach, Händel, Haydn gehen noch an; allein von dem Mozart-Kapitel angefangen findet sich kaum eine Seite, die nicht irgendwie zum Widerspruch reizte. Insbesondere ist der polemisierende Ton, der so gern bei unangenehmen, die Persönlichkeit des Künstlers demütigenden Einzelheiten verweilt, und sind die fast demonstrativ häufig angewandten scharfen, beleidigenden Beiwörter höchst peinlich berührend. Ist's denn gar so wichtig, dass Mozarts Ehe nicht glücklich war, oder dass Beethoven der Sohn eines Trunkenbolds und einer Köchin gewesen ist? Da ist Schikaneder „ein geldsüchtiger Hanswurst", Bauernfeld ein „Komödiant", die drei Damen der Königin der Nacht „drei verliebte Wienerinnen", Schubert gar „ein Wiener im guten Sinne des Wortes", Zelter ein „Federvieh", usw. Spiro versteigt sich bisweilen zu sehr gewagten Behauptungen, die er kaum zu beweisen imstande sein dürfte — woher weiss er z. B. dass Clara Wieck, „ein hübsches Leipziger Klaviergänschen, die Tochter eines rohen Musikanten", wie auf Seite 110 zu lesen ist, Schumann „nie verstanden habe"? Schumanns letzte Werke kommen auch schlecht weg: „Das Paradies und die Peri" „Pensionatsmusik", „Requiem für Mignon" ein „übelriechender (!) Schulstubentitel"; dadurch, dass er die Grenze zwischen Romantik und Philisterium verwischt, wird Schumann „reif zu einem Nachfolger wie Brahms"! Und wie schlecht geht es dem armen Brahms selbst! (S. 154.) Und so gehts denn weiter: Gounod hat Goethe „besudelt", Saint-Saëns ist ein „Jongleur", Hugo Wolf ein „spintisierender Germane", Richard Strauss ein „kalter Detaillist, der sich wegen seiner Kniffe ganz ernsthaft für den Nachfolger Wagners ausgibt", Max Reger ein „gedankenloser Formalist", der das Problem des akustisch Ekelhaften zu lösen gewusst hat! Das sind ein paar Proben aus dem Büchlein, die es gewiss beweisen, dass das letztere trotz der grossen Kenntnisse, die in ihm stecken, infolge seiner Anlage und des erregten, kampfsuchenden Tons der Darstellung nur einen peinlichen Eindruck auf den Leser machen kann.

Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

232. **Johann Joseph Fux: Missa canonica, Missa quadragesimalis und Ausgewählte Gesangswerke.** Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

In der Sammlung „Meisterwerke deutscher Tonkunst" ist neuerdings der alte Wiener Hofkapellmeister Johann Joseph Fux zu Ehren gekommen, der (geb. 1660 und von 1698 bis zu seinem Tode 1741 in Wien tätig) nicht nur ein fruchtbarer Komponist, sondern auch einer der einflussreichsten Musiker seiner Zeit war und durch seinen „gradus ad Parnassum" in früheren Epochen stark auf die theoretische Ausbildung ganzer Generationen eingewirkt hat. Wenn dieses theoretische Kompendium, das sich seltsamerweise auf der Grundlage der alten Kirchentöne aufbaut, dem Namen Fux nicht mit Unrecht den Beiklang des Veralteten und Zopfigen gab, so beweisen die hier vorliegenden Veröffentlichungen, dass in den Kompositionen des alten Meisters ein dauernder, auch heute noch unverkennbarer Wert liegt. Allerdings sind die beiden

Messen Kirchenmusik im engsten Sinne insofern, als sie ausserhalb des katholischen Gottesdienstes kaum dieselbe Wirkung ausüben dürften wie in Verbindung mit der kirchlichen Handlung. Es liegt über diesen beiden Messen ein eigenartiger Zug von Härte und Askese. Die „Missa canonica" ist, wie schon der Name andeutet, ein Werk, das gleichsam eine Sammlung von Musterbeispielen für alle Arten des Kanon darstellt. Ein Meister der Technik hat es geschrieben, und das Bewusstsein dieser technischen Vollendung macht sich zu stark bemerkbar, um eine rein musikalische, seelische Wirkung aufkommen zu lassen. Darin liegt ja die Gefahr des strengen Kirchenstils, dass er demjenigen, der die Technik beherrscht, die Möglichkeit gibt, auch ohne Inspiration ausgedehnte Musikstücke zu schreiben, was die unzähligen Werke fleissiger Kantoren zur Genüge beweisen. Die „Missa canonica" gehört nun zwar durchaus nicht zu diesen Produkten musikalischer Handwerkskunst, vermag aber doch auch nicht rein musikalisch zu erfreuen und zu erheben. Überdies ist für mein Empfinden die unablässige, wenngleich höchst geistreiche Verwendung des Kanons doch auf die Dauer ermüdend. Weit höher stelle ich die „Missa quadragesimalis", die mir reicher in der Erfindung, abwechslungsvoller in der Form und bunter im Kolorit erscheint. Doch spielt auch bei ihr der Formalismus noch eine sehr grosse Rolle. Beide Vokalmessen von Fux sind von Hermann Bäuerle aus den alten Schlüsseln auf das Zweiliniensystem übertragen und mit Vortragsbezeichnungen versehen worden, was alles mit grossem Feingefühl und liebevollster Versenkung in die Absichten des Komponisten geschehen und gewiss höchst dankenswert ist. Nur wäre zu wünschen gewesen, dass der Stich der Partituren nicht so kompress wäre, wie es der Fall ist. Anstatt durchschnittlich neun Takte sollten lieber nur deren sechs oder sieben auf einer Zeile stehen. Dann würde das Notenbild klarer sein und das Auge könnte müheloser all die vielen Zeichen und vierfachen Textworte überschauen, während die genaue Durchsicht bzw. das Spielen der Partituren jetzt dem Auge sehr viel zumutet. Dies muss umsomehr hervorgehoben werden, als das dritte Heft der Fuxschen Kompositionen „Ausgewählte Gesangswerke" mit weiteren Zwischenräumen und viel klarer gestochen ist, so dass der Gesamtüberblick sich mühelos ergibt. Dieses von J. Mitterer bearbeitete Heft enthält drei mehrstimmige Gesänge mit Orgel ebenfalls geistlichen Charakters, von denen ich das vierstimmige „Libera" und das fünfstimmige „Asperges me" für die bedeutendsten halte. Der Komponist gibt sich hier natürlicher als in den beiden Vokalmessen. Ich möchte meine Besprechung nich schliessen, ohne darauf hinzuweisen, dass sich gerade die Wirkung von mehrstimmigen Gesangswerken bekanntlich nur sehr schwer vom Papier oder Klavier aus beurteilen lässt. Ich würde mich daher sehr freuen, eins der besprochenen Werke einmal von einem stilsicheren Kirchenchor zu hören. F. A. Geissler

233. **Alfred Rose: „Das Maifest von Rüdesheim."** Idyll in lyrisch-dramatischer Form für dreistimmigen Frauenchor, Sopran-, Alt- und Tenorsolo mit Klavier-, Hörner-, Violoncello- und Harfenbegleitung. op. 14. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Der Sonnenschein, Reben und perlenden Wein verheissende Titel des Werkes sagt uns von vornherein, von welcher Art die Musik sein muss, will sie dem frohen Rüdesheim beim lustigen Maifest so recht aus Herzensgrund dienen. Und aus dieser herzlichen Freude heraus, die das Volk am maigrünen Rhein zur Feierstunde beglückt und beseelt, hat Alfred Rose eine reizende Musik geschaffen, die melodisch nicht unnötig in bangen Tiefen wühlt, harmonisch sehr spart gewählt ist und vor allem ein instrumentales Ensemble für den Zweck des Lustigseins ins Treffen führt, das geeignet ist, durch vielseitige Kombinationsmöglichkeiten neben Kraftstellen und leisen Klängen dem lichten Bilde auch immer neue prickelnde Farben zuzuführen. Technisch bedenk-

lich sind an dem Poem nur eine gewisse Überladung des Satzes mit unnötigem Figurenkram, der die Ausgelassenheit oft zur Unruhe steigert, und terzlose Akkorde in den Chorharmonieen. (Siehe Klavierauszug Seite 5 Takt 9 und 12.) Wenn auch in all diesen Fällen die Durterz stets in irgendeinem Instrument erklingt, so wird doch bei der Vorherrschaft eines starkbesetzten Chores im Ensemble der satte Klang des Ganzen auf Momente unterbrochen, und dies hätte sich ohne Schädigung der Struktur und Architektur in der kompositorischen Arbeit leicht verhüten lassen. Abgesehen von dem erwähnten Zuviel in der Umrankung der tragenden Melodieen und dem nicht immer gerade idealen Chorsatze präsentiert sich die Komposition als ein flottes, klangfrohes Stück, mit dem man am Rhein und bei uns in froher Stunde Effekt machen wird.

Paul Mittmann

234. **Amilcare Zanella:** Trio (Mi minore) per Violino, Violoncello e Pianoforte. op. 23. Verlag: Carisch & Jänichen, Leipzig und Mailand.

Es wird nicht viele Trios von italienischen Komponisten geben, die diesem Zanellaschen an Wert gleichkommen, aber auch im internationalen Wettbewerb dürfte sich dieses Klaviertrio sehr ehrenvoll behaupten. Der Komponist verfügt über einen grossen Reichtum packender Melodieen, verarbeitet sie vortrefflich und interessiert auch da, wo seine Harmonik reichlich unruhig wird. Er schreibt auch sehr dankbar für die Instrumente, verlangt freilich von dem Klavierspieler besonders viel. Die beiden Ecksätze sind am wertvollsten; im Andante fesselt namentlich der Zwischensatz. Duftig ist das Intermezzo des Scherzos; dieses leitet direkt in das Finale über, das zum Teil auf demselben Rhythmus aufgebaut ist. Ich sehe in diesem Trio, das ich auch für öffentliche Aufführungen warm empfehlen möchte, eine entschiedene Bereicherung der Literatur.

235. **Ludolf Nielsen:** Quartett No. 2 für zwei Violinen, Viola und Violoncell. op. 5. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Erweckte schon das Streichquartett op. 1 von Ludolf Nielsen grosse Hoffnungen, so macht dieses zweite einen noch besseren Eindruck. Es ist ein gross angelegtes, ernstes, gedankenvolles Werk mit einem immer wiederkehrenden Hauptgedanken. Nordisches Kolorit ist unverkennbar, besonders in dem Scherzo mit seinem eigenartigen Trio. Mitunter habe ich das Gefühl gehabt, dass der Komponist besser getan hätte, statt eines Quartetts eine Sinfonie zu schreiben. Die Anforderungen, die er an die Spieler stellt, sind bedeutend, doch lohnt das Werk eingehendes Studium.

236. **Mieczyslaw Karlowicz:** Concerto pour Violon. op. 8. Arrangement pour Violon et Piano. Verlag: Schlesinger, Berlin.

Gelegentlich einer Vorführung aus dem Manuskript durch St. Barcewicz habe ich bereits (Die Musik Bd. 7, 154) auf dieses beachtenswerte Violinkonzert hingewiesen. Trotzdem reichlich Gelegenheit zur Entfaltung virtuosen Glanzes darin ist, nehmen doch die schönen Kantilenen vielleicht noch mehr Raum ein. Eine gewisse Unruhe in der Harmonik gibt dem Werke eigenen Reiz. Es verlangt einen sehr tüchtigen Solisten.

237. **Peter Stojanovits:** Sonate für Klavier und Violine. op. 3. Verlag: Ludwig Doblinger, Wien.

Ein ansprechendes, namentlich durch die Gesangsthemen fesselndes, nicht besonders schwieriges, dreisätziges Werk, dem man auch im Konzertsaal gern begegnen wird, wenngleich es keine besondere Eigenart aufweist.

238. **Theodor H. H. Verhey:** Konzert a-moll für Violine. op. 54. Ausgabe für Violine mit Klavierbegleitung. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Obwohl ich nicht wissen kann, wie dieses Konzert mit Orchesterbegleitung klingt, möchte ich es doch empfehlen. Es ist sehr geigengemäss geschrieben, das Passagenwerk überwuchert niemals die Gesangsstellen, die Melodieen sind immer geschmackvoll. Sehr

hübsch ist mit dem langsamen Satz eine Art Scherzo verbunden. Ein Grübler ist der Komponist nirgends. Wilh. Altmann

239. **Louis Delune:** Sonate für Violoncell und Klavier. Verlag: Breitkopf & Härtel, Brüssel.

Eine neue Sonate für Cello und Klavier verdient zum mindesten Beachtung, schon allein wegen des Mutes ihres Verfassers. Dass so sehr wenige, selbst der allerberühmtesten Tonsetzer, auf diesem Gebiete etwas von Bedeutung zu leisten vermochten, ist in der Natur des Cellos begründet, die den Bestrebungen der Komponisten, die Literatur des eigenartigen Instrumentes durch wertvolle und gleichzeitig effektvolle Konzerte zu bereichern, sich entgegenstellt. Thematisch bietet diese Sonate nicht gerade Hervorragendes, vor allem scheint das „Klangliche" berücksichtigt zu sein, und hierin hat Delune mit entschiedenem Glück gearbeitet, wie er auch kompositorische Technik und Geschmack darin beweist, dass er den wahren Charakter des Cellos zur Geltung bringt und dieses nicht zu unnatürlich grosser Tongebung zwingt, die, wie bei so vielen anderen Cellosonaten, die Zuhilfenahme einer Posaune wünschenswert erscheinen lässt. Die Klangmassen des Klaviers erdrücken hier niemals den elegischen Celloton. Selbstredend ist das Adagio besonders liebevoll behandelt, jedoch auch der letzte, scherzomässige Satz dürfte eine gute Wirkung nicht verfehlen. Arthur Laser

240. **Meisterwerke deutscher Tonkunst:** Mehrstimmige Lieder alter deutscher Meister, Sängerpartitur Heft 1, herausgegeben von Dr. Hugo Leichtentritt. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Die ausführlichere Überschrift lautet: „Erlesene Meisterwerke zum praktischen Gebrauch für Kirche und Schule, Konzert und Haus, bezeichnet auf Grund der Denkmäler deutscher Tonkunst, der in Bayern und in Österreich, kritischer Gesamtausgaben, sowie älterer Druckwerke und Handschriften". Über die hohe Verdienstlichkeit dieses Unternehmens ist kein Wort zu verlieren. Überall wird es mit um so höherer Freude begrüsst werden, je mehr man erkennt, welch hoher Schatz hier erschlossen wird. Denn nur durch solche „Popularisierungen", nicht durch die zwar wichtigen, aber unpraktisch gelehrten Denkmäler deutscher Tonkunst, wird die alte Zeit mit ihrer noch nicht wieder erreichten Blüte des mehrstimmigen Gesanges zu neuem Leben erstehen, und dies vor allem, so hoffen wir, in der Pflege der Hausmusik. Im vorliegenden Hefte handelt es sich um Gesänge von Heinrich Isaac (vor 1450—1517), Heinrich Finck (um 1500) und Arnold von Bruck (nach 1500). Leichtentritts Ziel war nun, „die uns ganz ungewohnten rhythmischen Verhältnisse möglichst klar so darzustellen, dass alles, was an musikalischen Feinheiten in der Musik steckt, vom Ohre möglichst deutlich gehört wird." Das war aber bei der bisherigen gewöhnlichen Taktierungsart ganz ausgeschlossen. „Unter dem Deckmantel des tempus imperfectum, des $^4/_4$ Taktes, konnten die kompliziertesten rhythmischen Verhältnisse, ja eine offenkundige dreiteilige Taktart herrschen, so dass die meisten alten Gesänge, taktmässig notiert, eine ganz verdrehte, sinnlose Deklamation aufweisen, musikalisch überhaupt unsinnig aussehen. Demgemäss werden sie auch ganz falsch gesungen." Die neue Taktdarstellungsart erreicht ihr Ziel vollkommen. Soll ein Wunsch an den Verlag noch ausgesprochen werden, so wäre es der, eine grösstmögliche Klärung des Partiturbildes auch dadurch herbeizuführen, dass bei rhythmischen Komplizierungen das Vertikal-Zusammengehörige durch weiteres Auseinanderrücken der Noten deutlicher zur Anschauung kommt, als es etwa Seite 10 oder 18 geschieht. Das Ausmerzen der alten Schlüssel und der wohlfeile Preis ist sehr zu loben.

Dr. Hermann Stephani



Aus Literatur-, Kunst- und Tagesblättern

KUNSTWART (Dresden) 1907, Heft 16—22. — Aus einem Ergänzungsbande des Werkes „Deutsche Geschichte" von Karl Lamprecht wird unter dem Titel „Beethoven" ein langer Abschnitt abgedruckt (Heft 16 und 17), der die menschliche wie die künstlerische Persönlichkeit des Meisters behandelt. — Ein interessanter Aufsatz von R. Batka über „Musik und Gymnastik" (Heft 19) handelt von Jaques-Dalcroze's Unterrichtsmethode. — Ludwig Riemann in Essen veröffentlicht einen ausführlichen Aufsatz über die „Ästhetik des Ungenauen in der Musik" (Heft 20). — Am Schluss des geistvollen Aufsatzes „Wirkung" (Heft 21), der hoffentlich viel beachtet werden wird, sagt Fritz Volbach: „Habt ihr einmal in dem stillen Raume der Dresdener Gallerie vor Raffael's Himmelskönigin geweilt oder vielleicht einsam in der Kirche S. Maria Formosa zu Palma Vecchio's S. Barbara emporgeblickt? Da konntet ihr Ort und Zeit vergessen, hingerissen, entrückt der Welt von der ewigen Schönheit . . . . Warum stellen wir nicht unsere musikalischen Kunstwerke auch einzeln an weihevoller Stätte aus? Ist eine Eroica weniger wert als eine Sixtina, dass ihr sie einpfercht zwischen so und so viele Nummern? . . . . Anstatt der Reihe von Werken ein einziges Meisterwerk! Aber auch dieses nicht ohne Vorbereitung. Voraus möge man ihm ein oder zwei kleinere Stücke stellen, welche, entsprechend der eben dargestellten rezitierenden Erzählung des Priesters vor Palestrina's Lamentatio, die Stimmung des Hauptwerkes vorbereitend einführen . . . Ob diese vorbereitenden Stücke von desselben Meisters Hand herrühren wie das Hauptwerk, ist gleichgültig, wenn sie nur den Zweck erfüllen, unsere Sammlung zu steigern. Dann aber, wenn dieser Zustand erzeugt ist, dann soll sofort das Werk einsetzen, welches zu erleben wir gekommen sind. ‚Ach', höre ich sagen, ‚dann würde ja ein Konzert viel zu kurz!' Soll man denn Kunstwerke mit der Elle messen oder mit der Uhr? Wenn euch beim Hören der Begriff der Zeit nicht vollständig verschwindet, so habt ihr die Wirkung nicht voll erfahren . . ." — Albert Schweitzers Aufsatz „Bachs Symbolismus" (Heft 22), die Übersetzung eines Abschnittes aus seinem Buche „J. S. Bach, le musicien poète", behandelt Bach als Tondichter und Tonmaler. Schweitzer schreibt: „Bach war ein Dichter, . . . insofern er vor allem in einem Texte die darin enthaltene Musik suchte . . . Er hat einen Abscheu vor der neutralen Musik, die sich an einen Text heftet, ohne etwas ausser dem Rhythmus und einem ganz allgemeinen Gefühl mit ihm gemeinsam zu haben . . . Oft heftet er sich an ein einziges Wort, das in seinen Augen alles zusammenfasst, was der Text an musikalischem Stoff enthält, und gibt ihm durch die Komposition eine Bedeutung, die es in Wirklichkeit nicht besitzt . . . Sein dramatischer Instinkt ist nicht weniger entwickelt . . . In jedem Texte sucht er Kontraste, Gegenüberstellungen, Steigerungen durch die Musik zur Geltung zu bringen . . . Den breitesten Raum in seinen Werken nimmt jedoch die tonmalerische Poesie ein. Vor allem andern sucht er nach dem Bilde, ganz verschieden darin von Wagner, der mehr lyrischer Dramatiker ist. Bach steht näher an Berlioz und

noch näher an Michelangelo. Wenn er einmal ein Gemälde Michelangelo's hätte sehen können, er hätte zweifellos Geist von seinem Geiste darin wiedergefunden ... Mag der Text noch so schlecht sein — wenn er nur ein Bild enthält, so ist er zufrieden ... Wenn man Bachs Themen gegeneinander hält, so ergibt sich eine Reihe von malerischen Ideenassoziationen, die regelmässig wieder auftreten, wenn der Text dazu Anlass gibt ... So finden wir die ‚Schrittmotive' zum Ausdruck der Festigkeit oder des Zögerns; die synkopischen Themen der Ermattung, die in sanfter, wellenartiger Bewegung verlaufenden Themen der Ruhe; die mit der Vorstellung des Teufels verbundenen Themen, die eine Art phantastischer Schlangenwindung darstellen; die Themen des heiteren Friedens; die aus der Folge von zwei gebundenen Noten entwickelten Themen, die ein mit Würde ertragenes Leiden ausdrücken; die fünf oder sechs chromatische Tonfolgen enthaltenden Themen, die heftigen Schmerz wiedergeben, und endlich die grosse Gruppe der Freudenthemen. Es gibt etwa fünfzehn bis zwanzig solcher Gruppen, in die sich alle charakteristischen Ausdrucksmotive Bachs einreihen lassen. Der Reichtum seiner Sprache liegt nicht in der Fülle verschiedener Themen, sondern in den verschiedenen Wendungen, die dasselbe Thema je nach der Gelegenheit nimmt .... Hat man einmal die Elemente seiner Sprache erkannt, so fangen selbst jene Kompositionen, die mit keinerlei Textunterlage verknüpft sind, wie die Präludien und Fugen des wohltemperierten Klaviers, an zu reden und sprechen gewissermassen konkrete Ideen aus."

ÖSTERREICHISCHE RUNDSCHAU (Wien und Brünn) 1907, Heft 3. — Hochinteressante Briefe Johann Baptist Jengers an Marie Pachler-Koschak veröffentlicht Otto Erich Deutsch unter dem Titel „Aus Beethovens letzten Tagen". Jenger, der Freund Schuberts, berichtet darin der Frau Pachler in Graz über die letzte Krankheit, den Tod und die Bestattung des Meisters, sowie über die Bemühungen, das Geld für ein Grabdenkmal zusammenzubringen. Die Briefe werden hier zum ersten Male vollständig veröffentlicht und durch „ergänzende Mitteilungen, die sich namentlich aus dem Studium des reichen literarischen Nachlasses der Familie Pachler auf der Grazer Universitätsbibliothek und im steiermärkischen Landesarchiv ergaben", erläutert. Vorangestellt ist eine Biographie Marie Pachlers (1794—1855), der Beethoven 1817 schrieb: „Ich habe noch niemand gefunden, der meine Compositionen so gut vorträgt als Sie, die grossen Pianonisten nicht ausgenommen, sie haben nur Mechanik oder Affektation. Sie sind die wahre Pflegerin meiner Geistes Kinder." (Ausführliche Mitteilungen aus dem Leben Jengers und Marie Pachlers stehen auch in dem Aufsatz „Franz Schubert in Graz" von O. E. Deutsch, in unserer Zeitschrift, VI. Jahr, 7. und 8. Heft.)

HAMBURGER NACHRICHTEN vom 13. Juni 1907. — Ein Aufsatz von Ferdinand Pfohl über „das Beethovenfest in Kiel" enthält auch einen ausführlichen Bericht über die Aufführung der in diesem Hefte der „Musik" in einem selbständigen Aufsatz von Dr. Albert Mayer-Reinach besprochenen Trauerkantate von Beethoven. Pfohl bedauert lebhaft, dass „auch unsere Zeit, die nahe daran ist, jeden Wäschezettel Goethes wie eine Reliquie zu verehren, an diesem Werke, das Johannes Brahms ‚ganzen und echten Beethoven' genannt hat, achtlos vorübergegangen" ist. Gleich Mayer-Reinach, findet Pfohl den Text der Trauerkantate ungeniessbar. Er nennt es „eine Ehrenpflicht für die musikalischen unter unsern modernen Dichtern, ... der so bedeutenden ... Musik Beethovens ... einen neuen würdigen Gefährten zu geben, sie von dem Phrasengestöhn endgiltig zu befreien". Auch

Pfohl findet in diesem von Beethoven im Alter von 20 Jahren geschaffenen Werke viele Anklänge an den 15 Jahre später entstandenen „Fidelio".

DER SÄEMANN. Monatsschrift für pädagogische Reform (Hamburg und Leipzig) 1907, Heft 4. — Paul Marsop berichtet in dem Aufsatz „Musikalische Volksbibliotheken" über die Entstehung und die Entwicklung der musikalischen Volksbibliothek in München: „Zweiundeinhalbes Jahr sind vergangen, seit ich die ersten Vorbereitungen zur Errichtung einer musikalischen Volksbibliothek in München traf. Anfang November 1905 konnte sie eröffnet werden — mit einem Grundstock von etwas über 2000 Nummern. Am 1. Januar 1907 war ein Bestand von 5045 Stücken erreicht; ein weiteres stetiges Wachstum ist fraglos zu erwarten. Auch die Frequenz lässt sich durchaus zufriedenstellend an; die zweite Arbeitsperiode, in die nach der grösseren Ferienpause Ende Oktober 1906 eingetreten wurde, zeigt ein erhebliches Ansteigen der Besuchsziffer. Das Unternehmen hat seine Lebensfähigkeit dargetan." „Wie alle Kulturschätze, so erhält auch dieser [die Musik] erst den wahren Wert für eine Nation, wenn jedermann daran in möglichst ausgedehntem Umfang teilnehmen kann, wenn also ein Genuss, der im besten Sinne des Wortes zur Bildung wird, nicht mehr ein Privileg der Begüterten bleibt ... Solche Darbietungen [wie die der Volkschöre und die volkstümlichen Symphonie-, Kammermusik- und Opern-Aufführungen] erheischen als ergänzenden Faktor die musikalische Volksbibliothek ... Auch die billigen Ausgaben der Verlagsfirmen Peters, Breitkopf & Härtel, Litolff und Steingräber sind für eine grosse Schar Minderbemittelter, aber der Kunst herzlich Zugetaner unerschwinglich teuer — und wie viele bedeutsame oder doch eigenartige ernste Musikwerke gibt es, die in jene Editionen nicht aufgenommen sind, noch nicht aufgenommen werden können! Man vergleiche: Beide Teile des ‚Faust' oder die ganze Wallenstein-Trilogie sind um 40 Pfennige zu erstehen; Klavierauszüge Wagnerischer Dramen kosten 10—24 Mark. Der Abonnementsbetrag, der in den nur einigermassen besser ausgestatteten Leihanstalten der Musikalienhändler verlangt wird, kann gleicherweise von zahlreichen musikalisch veranlagten Laien, auch von nicht wenigen unbemittelten Fachmusikern nicht bestritten werden — wobei noch in Betracht kommt, dass so manche Musikgeschäfte neuere und neueste Literatur grundsätzlich gar nicht oder nur in sehr eingeschränktem Masse leihweise hergeben. Die Staatsbibliotheken bleiben abends und an den Sonntag-Vormittagen geschlossen: zu Stunden, an denen so mancher allein über etwas freie Zeit verfügt; auch sind in ihnen gerade bekanntere und technisch leichter auszuführende Kompositionen meist nur in einem Exemplar vorhanden, das oft wochenlang nicht zirkuliert ... Da wird also die musikalische Volksbibliothek aushelfend eingreifen. Sie hat aber nicht allein die Aufgabe, den Unbemittelten zu dienen. Sie soll jedem zu Gebote stehen, insbesondere auch dem jungen Künstler, der auf dem Felde der Kammermusik oder der gediegenen Chorliteratur oder der Musikästhetik sich in seinen Werdejahren ausgebreitete Kenntnisse erwerben muss. Ebenso dem ernstgesinnten Laien von gereifterer Auffassungsgabe, dem es darum zu tun ist, das Schaffen der Gegenwart in seinen eigenartigen Erscheinungen regelmässig zu verfolgen ... Wie jedes von ehrlich modernem Geiste erfüllte Bildungsinstitut, so soll auch die musikalische Volksbibliothek einen ausgeprägt fortschrittlichen Charakter tragen." „Jedenfalls gedeiht das Münchner Institut nicht zum wenigsten auf Grund der zielsicheren, bei aller Freundlichkeit entschieden festen Haltung der an ihm wirkenden Volksschullehrer zur Blüte. In bezug auf die Wahl des Leihobjektes sind wir bemüht, jeden berechtigten Wunsch zu berücksichtigen, halten es aber

auch für erspriesslich, vornehmlich jüngeren Besuchern gegenüber, in passender Weise durchblicken zu lassen, dass wir die Gebenden sind ... Wer einen Walzer von Waldteufel wünscht, dem suggerieren wir einen solchen von Lanner oder Johann Strauss, wer nach Operetten fragt, ... den freunden wir unauffällig mit Lortzing, mit Mozarts ‚Entführung', mit Webers ‚Preziosa' an. Steht der Gast auf höherer Stufe des Interesses und des Könnens, so wird die pädagogische Taktik geändert." Der Aufsatz enthält auch interessante Mitteilungen über die Geschäftsordnung, die Leihscheine, den Zettelkatalog und die Aufstellung der Musikalien und Bücher. Marsop spricht den Wunsch aus, dass auch an andern Orten solche musikalische Volksbibliotheken gegründet werden möchten. „Fast allerorten besteht ein wenn auch innerhalb bescheidener Grenzen für die Pflege der Tonkunst tätiger Verein, der sich der Bibliothek anzunehmen hätte; auf dem Lande werden der Lehrer, der Geistliche sich gern der nicht allzu erheblichen Mühewaltung unterziehen. Kommt nur ein bescheidener Wirkungskreis in Betracht, so empfiehlt sich wohl die Zusammenlegung einer musikalischen mit einer allgemeinen Volksbibliothek. Hingegen ist zu befürworten, in grösseren Städten die musikalische Volksbibliothek auf alle Fälle selbständig zu machen. Sie könnte sonst Gefahr laufen, hier und da als just eben noch geduldetes Anhängsel stiefväterlich behandelt zu werden. Nicht alle Schulmonarchen sind musikalisch. — Also: Frisch ans Werk! Fröhliche Arbeit und schönes Gelingen!"

DIE GEGENWART (Berlin) 1907, No. 33. — Fritz Alafberg weist in dem Aufsatz „Der sterbende Richard Wagner" auf die asketischen und pessimistischen Züge in den Werken Wagners hin und hofft, „dass wir mit der pessimistischen Resignation Richard Wagners endlich fertig" würden, denn sie bedeute „eine Verarmung des Lebens, aus der keine neuen Werte spriessen". Wir sollten aber nicht „Wagners Werke nunmehr über Bord werfen", sondern uns nur „von den suggestiven Wirkungen seiner Musik auf unsere Weltanschauung frei machen". Dann würden wir auch „zu dem schönsten und reinsten Genuss seiner Werke gelangen. Denn er wird rein künstlerischer Art und von allen fremden Schlacken frei sein".

DIE STANDARTE (Berlin) 1907, No. 39. — Salus berichtet über „Musikfeste im allgemeinen und das Dresdener Tonkünstlerfest im besonderen". Nachdem er die Leistungen Ernst von Schuchs und der Dresdener Kapelle auf dem letzten Tonkünstlerfest warm gelobt hat, schreibt er: „Man hörte da vielfach die Frage: Hat die Dresdener Kapelle nicht mehr Tonklang als die Berliner? Liegt es am Dirigenten oder an den Musikern?" Er meint, dass die Arbeitsüberbürdung des Musikers in der Weltstadt diesen leicht daran hindere, zu der nötigen Sammlung und Ruhe zu gelangen; und dass die Mitglieder der Berliner Orchester obwohl sie „zu den besten zählen, die es gibt", infolge des häufigen Wechsels ihrer Dirigenten schwerlich ihren Führer so verstehen lernen können wie die des Dresdener Orchesters, an deren Spitze nun schon seit 35 Jahren Ernst von Schuch steht.

LEIPZIGER TAGEBLATT 1907, vom 9. Juli. — In dem sehr lesenswerten Aufsatz „Der Niedergang des Volksgesanges" schreibt Hermann Graef: „Dass das Volk heute weniger singt als in der ersten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts, ist zweifellos. Die beschleunigenden Verkehrsmittel haben das Reiseleben verarmt. Strassenbahn, Lokalbahn und Staatsbahn machen das Wandern überflüssig. Der Volksgesang eignet sich während der Fahrt wenig zum Schnauben der Maschinen, zum Rasseln der Wagen. Stärkt man sich am Ziele mit Speise und Trank, so sucht man vergebens die lustige, lieddurchhallte Schenke unserer Vorfahren.

Stilvoll eingerichtete, grosse Restaurationen machen sich an allen Ausflugsorten breit: hier gilt das laute Singen für unanständig ... Bei der Arbeit aber ist heutzutage ein grosser Teil unseres Volkes von selbst davor bewahrt, sich die Zeit mit Gesang zu verkürzen: die lärmende Maschine lässt die menschliche Stimme nicht zur Geltung kommen, und der Arbeitgeber verbietet bei der Arbeit meist mit Recht den Gesang, da die rastlos schaffende Maschine den Achtlosen mit dem Tode bedroht. Aber auch nach der Arbeit singt unser Volk weniger wie früher, und dann — leider Gottes! — meist in Gesangvereinen ... Die hoffnungsvolle, das Klavier marternde Jugend der „besseren Bürger" vergisst die Volksweisen über seichten Operettenmelodieen. Die Fabrikarbeiter und Fabrikarbeiterinnen greifen zum Gassenhauer, zum Tingeltangelgesang, und ihr dichterisches Schaffensvermögen erschöpft sich oft genug darin, dass diesen faden Melodieen ein neuer, gemeiner Zotentext untergelegt wird. Wo man früher sang: „In einem kühlen Grunde", da gröhlt man jetzt: „Auf der grünen Wiese, hab' ich sie gefragt", „Fischerin, du kleine", „Herr Leutnant, Herr Leutnant". Die Drehorgel hilft nach: auch sie spielt keine Volksweisen mehr, sondern Operettenlieder und Tingeltangelmelodieen. Auf dem Lande erleidet der naive, treuherzige Volksgesang eine schwere Schädigung durch die Soldatenlieder, die die Reservisten mit aus den Garnisonen bringen. Man braucht kein Musikkenner zu sein, um viele Melodieen unserer Soldatenlieder höchst gewöhnlich und die Art, mit der sie abgebrüllt werden, roh und abgeschmackt zu finden. Gerade die Lieder, die aus dem Soldatenstande selbst hervorgegangen zu sein scheinen, haben fast ausnahmslos gemeine Texte. Schamlosigkeit im Inhalt, Roheit im Ausdruck, Rüpelhaftigkeit im Vortrag: das ist das Kennzeichen vieler Soldatenlieder. Diese Lieder wirken entsittlichend auf weite Kreise unseres Volkes. ... Hier im Soldatenstande selbst muss zunächst der Hebel angesetzt werden, um Wandel zu schaffen .... Gegen das Zotenlied im Heere müsste sich ein scharf ausgeführter Armeebefehl richten, der das Absingen anstössiger Texte auf den Märschen sowohl wie auch in den Quartieren verböte. Dann gilt es, an Stelle der schlechten Lieder gute zu setzen .... Vielleicht wäre es auch möglich, dass die Lieder, die in den Gesangsstunden von Sergeanten und Feldwebeln den Soldaten eingeübt werden, amtlich festgestellt, und dass neu einzuübende Gesänge an massgebender Stelle zuerst einer eingehenden Prüfung unterzogen würden .... In der Stadt könnten die Besitzer grösserer Fabriken .... sich um die Pflege des Volksgesanges dadurch verdient machen, dass sie neben den vierstimmigen Gesängen auch die Volkslieder zweistimmig üben liessen. Ähnlich können die Lehrer auf den Dörfern wirken, die Gesangvereine dirigieren; auch in den Fortbildungs- und Gewerbeschulen, Arbeiter- und Gesellenvereinen liesse sich dahin wirken, dass dem echten Volksgesange eine Stunde eingeräumt würde."

PRAGER TAGBLATT 1907, vom 21. April bis zum 11. August. — Richard Batka setzt die Artikel-Serie „Richard Wagner in Prag" fort, in der er alles zusammenstellt, was über die Beziehungen Wagners zu Prag bekannt geworden ist. (Kapitel I—III sind in Heft 19 unserer Zeitschrift angezeigt.) Kapitel IV (No. 109) behandelt: „Aufenthalt [Rich. Wagners in Prag] im Sommer 1834", V (No. 116): „Aufenthalte im Sommer 1835 und 1843", VI (No. 130): „Die Quellenfrage der ‚Hochzeit'", VII (No. 137): „Ambros-Heller-Hanslick", VIII (No. 164): „Erneute Beziehungen zu Kittl", IX (No. 171): „Das Zerwürfnis mit Kittl", X (No. 192): „Die Franzosen vor Nizza", XI (No. 206): „Die Revolutionszeit", XII (No. 220): „Tannhäuser in Sicht".

Magnus Schwantje

14, ALBERT HALL MANSIONS,

S.W.

Sehr geehrter Herr
Kapellmeister

So sympathisch
ich auch durch Ihre
freundlichen Zeilen
berührt bin, so ist es
mir doch leider un-
möglich Ihren Wunsch
zu erfüllen.
Ich habe durch Concerte,
Reisen und Vorbereit-
-ungen zum Gedenk-fest
für Schumann in Bonn



BRIEF JOSEPH JOACHIMS
AN DEN HERAUSGEBER DER „MUSIK“

Stilvol
breit:
zutage
mit G
nicht
mit R
Tode
und d
das Kl
seichte
zum G
erschö
Zotent
gröhlt
kleine"
spielt
Auf de
durch
Man b
höchst
zu fin
zu sei
halt, R
Soldat
Volkes
um W
ausgef
Märsch
der sc
die Li
daten
massg
In der
Volksg
sängen
Lehrer
bildun
wirken

PRAGER

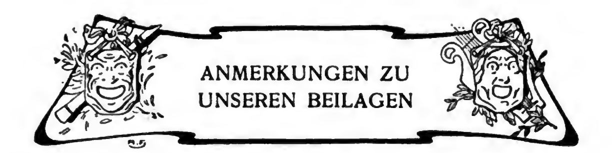
setzt d
stellt,
I—III
„Aufer
im So
VII (N
zu Kit
vor Ni



VI. 24



ENTWURF ZU EINEM SYMPHONIEHAUSE
VON ERNST HAIGER: GRUNDRISS



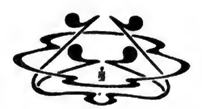
ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wilhelm Altmanns im vorliegenden Heft enthaltene eingehende Würdigung der künstlerischen Persönlichkeit Joseph Joachims veranschaulichen wir durch eine Reihe von bildlichen Darstellungen aus verschiedenen Lebensepochen des am 15. August dahingegangenen klassischen Geigenmeisters. Von den beiden Jugendporträts stammt das eine (rechts) aus der Zeit des ersten öffentlichen Auftretens des kleinen Hexenmeisters im Adelskasino in Pest (1839). Andreas Moser berichtet darüber: „Die zahlreichen Zuhörer jubelten dem blondlockigen, siebenjährigen Geigerlein aufmunternd zu und zeichneten es durch mehrmalige Hervorrufe aus. Er selbst hat heute, nach sechzig Jahren, nur noch die Erinnerung an sein Debut, dass er auf seinen himmelblauen, mit Perlmutterknöpfen besetzten Rock fürchterlich stolz war!" Das Bild links, nach einer Bleistiftzeichnung von Frau Moritz Hauptmann, bei deren Mann Joachim Theorie studierte, fällt in den Anfang der Leipziger Zeit (1843). An seinen Weimarer Aufenthalt erinnert das Porträt des Meisters nach einer Bleistiftzeichnung von Herman Grimm, während uns die Photographie von Mrs. Cameron den Künstler um das Jahr 1866, zur Zeit seines Wirkens in Hannover, vor Augen führt. Die prachtvolle photographische Aufnahme des lesenden Joachim stammt aus jüngster Zeit. Auf dem nächsten Blatt sehen wir Joachim auf dem Totenbett in seiner Wohnung Kurfürstendamm 217 in Berlin. Zur Erläuterung des in Faksimile wiedergegebenen Briefes Joachims an den Herausgeber unserer Zeitschrift bemerken wir, dass es sich um eine Anfrage wegen allenfallsiger Mitarbeit an dem „Schumann-Heft" der „Musik" handelte.

Dem Artikel Kurt Meys zum sechzigsten Geburtstage von Carl Friedrich Glasenapp fügen wir ein Porträt des hochverdienten Wagner-Biographen bei.

Ausführliche Erklärungen zu dem Entwurf eines Symphoniehauses, von dem wir Vorderansicht, Grundriss, Längsschnitt und Querschnitt wiedergeben, finden sich auf Seite 350 ff. der Haigerschen Studie.

Zum Schluss überreichen wir unseren Lesern das Exlibris für den letzten Quartalsband.



Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W. 57, Bülowstrasse 107 I.

An unsere Leser!

Mit diesem Heft schliesst der 6. Jahrgang der MUSIK. Wir fügen das Titelblatt des nunmehr beendeten letzten Quartals und das Verzeichnis der Kunstbeilagen bei. (Das Namen- und Sachregister zu diesem Quartalsband kann der umfassenden Arbeit wegen erst in zwei Wochen geliefert werden.)

Der siebente Jahrgang

wird eröffnet durch literarische und musikalische Beiträge von

Max Reger und Felix Weingartner

und je eine grössere monographische Arbeit über das Schaffen dieser beiden Künstler.

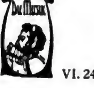
Über unsere weiteren Pläne unterrichtet die diesem Heft beigegebene Mitteilung, der eine Bestellkarte zur **Erneuerung des Abonnements** angefügt ist.

Hochachtungsvollst

Herausgeber und Verleger der MUSIK.







ZWEI JUGENDBILDER VON JOSEPH JOACHIM





VI. 24

JOSEPH JOACHIM
nach Herman Grimm





VI. 24

JOSEPH JOACHIM
um das Jahr 1866



VI. 24

JOSEPH JOACHIM
nach einer Aufnahme in jüngster Zeit

Zander & Lablsch, Berlin, phot.



VI. 24

JOSEPH JOACHIM
auf dem Totenbett



Hans Brand, Bayreuth, phot.



CARL FRIEDRICH GLASENAPP

VI. 24

ENTWURF ZU EINEM SYMPHONIEHAUSE
VON ERNST HAIGER: VORDERANSICHT

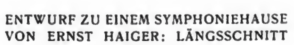


VI. 24



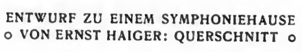


VI. 24



ENTWURF ZU EINEM SYMPHONIEHAUSE
VON ERNST HAIGER: LÄNGSSCHNITT







VI. 24

ENTWURF ZU EINEM SYMPHONIEHAUSE
o VON ERNST HAIGER: QUERSCHNITT o



6. JAHR HEFT 24

Zweites Septemberheft



August Enna, **Mutterliebe.**

Legende für Soli, Chor und Orchester.

Text nach *Andersens* „Geschichte einer Mutter" von *Viggo Stuckenberg*.
Deutsch von *Emma Klingenfeld*.

Klavierauszug mit Text 9 Mk. n. 4 Chorstimmen je 60 Pfg. n. Textbuch 20 Pfg.

In der 1. Szene (nach dem Einleitungschor) sitzt die Mutter in schweren Sorgen am Bette ihres kranken Kindes, dem sie ein Wiegenlied singt. Der Tod erscheint als müder Wanderer vor der Tür, begehrt und findet Einlass und raubt, während die Mutter selbst in Schlummer gesunken ist, das Kind. — In den anderen Szenen irrt nun die Mutter ihrem Liebling nach und wendet sich zunächst an „die Nacht", die ihr Auskunft geben soll. Musikalisch ist diese 2. Szene wohl die bedeutendste. Die Worte der Nacht sind einem 8 stimmigen gemischten Chor zugeteilt. Die Nacht lässt sich das Wiegenlied nochmals vorsingen und berichtet endlich, dass der Tod mit dem Kind auf dem Arme nach dem „tiefen Walde" gewandert sei. — In der nächsten Szene bleibt die Mutter vor einem Dornenstrauch am Wege stehen, um diesen zu fragen, ob der Tod mit ihrem Kind vorbeigegangen sei. Der Dornenstrauch friert und sehnt sich nach Wärme und will erst antworten, nachdem sie ihn in ihre Arme genommen und an ihre Brust gedrückt hat. Es geschieht; die Dornen trinken das Herzblut der armen Mutter, und der Strauch bedeckt sich auf einmal über und über mit Knospen. Seine Antwort verweist die Mutter schliesslich nach dem „See-Gestade". Dort finden wir die Mutter in dem nächsten Bilde. Die See — gemeint ist das Meer der Erinnerung (wie der Dornbusch allegorisch den heissen Schmerz der Trauer darstellt) — verlangt die schönen Perlen" der Mutter: ihre Augen! (Die Worte der See werden wieder, wie bei der Nacht, vom Chor gesungen). Die Mutter gibt ihre Augen hin, nun darf sie auf den seufzenden Wogen der Erinnerung in die Ewigkeit der Sehnsucht hinabgleiten. Im letzten Bilde, dem „Treibhaus des Todes", glaubt endlich die blinde Mutter unter den zarten Stimmen duftender Blumen (d. i. verstorbener Kinder) die ihres Lieblings zu vernehmen, aber der Tod, der hier zum Schluss wieder auftritt, enthüllt ihr grausam die Wahrheit, dass nur Gott die Seelen der Kinder zu unterscheiden vermöge. Die Mutter sinkt zusammen mit dem Schrei: „Mein Kind, mein alles, so heiss entbehrt!" Darauf der Tod: „Eines nur bleibet: Die Liebe währt". Zugleich ertönt die Stimme des Kindes, das seine himmlische Glückseligkeit preist.

Die erste Aufführung in Deutschland findet im Januar 1908 in Görlitz statt.

Das Streichholzmädel

Musikalisches Märchen nach H. C. Andersen für Solo, Chor und Orchester.

Klavierauszug 4 Mk. Chorstimmen je 30 Pfg. Textbuch 20 Pfg.

Die Verleger unterbreiten die Werke bereitwilligst zur Durchsicht.



NEUE OPERN

Eugen d'Albert: „Tragaldabad, der geborgte Ehemann", eine vieraktige komische Oper, Text nach Vaquerin von Rudolf Lothar, erlebt im Herbst d. J. in der Dresdener Hofoper ihre Uraufführung.

Giocondo Fino: „Il Battista", eine den Salomestoff behandelnde „heilige Handlung", erlebte am Teatro Argentina in Rom ihre Uraufführung.

OPERNREPERTOIRE

Berlin: Die General-Intendanz der Königlichen Schauspiele versendet den folgenden Rückblick auf den Spielplan der Königlichen Oper im Jahre 1906/07: Die königliche Oper beschliesst am 19. Juni ihre diesjährige Spielzeit. — Vom 15. August 1906 bis 4. Juni 1907 sind nachstehende elf Neueinstudierungen, bezw. Neuheiten gegeben worden: „Carmen" 26 mal, „Rigoletto" 4 mal, „Margarete" 7 mal, „Salome" 38 mal, „Zar und Zimmermann" 5 mal, „Der Postillon von Lonjumeau" 7 mal, „Falstaff" 3 mal, „Das war ich" 4 mal, „Der faule Hans" 1 mal, „Pique Dame" 5 mal, „Marie, die Tochter des Regiments" 2 mal. Ausser diesen Werken hatten die Königliche Kapelle und die an dem Gastspiel der Monacotruppe beteiligten Persönlichkeiten noch die vorbereitende Tätigkeit und Aufführung folgender Neuheiten: „Damnation de Faust" von Berlioz, „Méphistophélès" von Boito, „Don Carlos" von Verdi, „Théodora" von Leroux, „Hérodiade" von Massenet. — Am 18. April fand die 250. Aufführung von „Mignon" statt, am 22. Februar die 100. von „Siegfried", am 24. Oktober die 50. von „Rigoletto", am 25. Januar die 25. von „Barbier von Bagdad" und „Abreise". Für Montag, den 10. Juni, ist die 100. Wiederholung von „Rienzi" angezeigt.

Die Komische Oper verspricht folgende Neuheiten: d'Albert (Tiefland), Grelinger (Hoffnung auf Segen), Massenet (Werther), Leoncavallo (Zaza), Puccini (Manon Lescaut), Samara (Demoiselle de Belle-Isle), Alfano (Auferstehung), Rubinstein (Dämon).

Christiania: „Sjömandsbruden" (Die Seemannsbraut), eine norwegische Oper von Aspestrand, wurde kürzlich im Nationaltheater zum erstenmal aufgeführt.

Dessau: Der Jahresübersicht über die Spielzeit 1906/07 des Herzoglichen Hoftheaters entnehmen wir, dass in den sieben Spielmonaten sämtliche (den Bühnen überhaupt zur Aufführung überlassene) Musikdramen Richard Wagners vom „Rienzi" bis zur „Götterdämmerung" zur Darstellung gelangten, darunter „Rienzi" und „Fliegender Holländer" (mit fünf beziehungsweise sieben Vorstellungen) in durchaus neuer Ausstattung als Neueinstudierungen, während „Tannhäuser" vier, „Siegfried" und „Lohengrin" je zwei, die übrigen je eine Vorstellung erzielten. An Neueinstudierungen wären sonst noch hervorzuheben Webers „Oberon", Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad", Auber's „Fra Diavolo" und „Schwarzer Domino", sowie Leoncavallo's „Bajazzo".

Dresden: Die Hofoper plant für die nächste Spielzeit folgende Neuheiten: d'Albert (Tragaldabad), Manén (Akté), Grünfeld (Die Schönen von Fogaras), Schjelderup (Frühlingsnacht), Goetzl (Zierpuppen), Tschaikowsky (Eugen Onegin).

Rotterdam: Hier steht die Wiederherstellung einer deutschen Oper mit Julius Otto vom Elberfelder Stadttheater als Direktor bevor.

KONZERTE

Berlin: Die Direktion des neu zu gründenden Orchesters für den Blüthner-Saal (Kapellmeister August Mondel und Gustav Drechsel, Geschäftsleiter: Gustav Abicht) hat mit der Theater- und Saalbau-A.-G. einen Vertrag geschlossen, wonach erstere das Mozart-Saal-Orchester bei einer umfassenden Neuorganisation unter dem Namen: Mozart-Orchester vom 1. Oktbr. d. J. übernehmen und mit ihm alle Orchesterkonzerte im Blüthner-Saal und Mozart-Saal bestreiten werden. Die Direktion befindet sich Berlin W. 30, Hohenstaufenstrasse 15.

Dresden: In seiner letzten musikalischen Vesper brachte der Dresdner Kreuzchor (Musikdirektor Otto Richter) ausser zwei Motetten Seb. Bachs eine Aria, Sinfonia und Chor aus S. Th. Stadens „Geistlich Waldgedicht oder Freudenspiel, genannt Seelewig, auf Italianische Art gesetzet“, zur Aufführung. „Seelewig“, bekanntlich die älteste erhaltene deutsche Oper (1644), ist von Robert Eitner in den „Monatsheften für Musikgeschichte“ (Jahrg. XIII, S. 53ff.) neu gedruckt. Der instrumentale Teil dieses musikgeschichtlich sehr interessanten Werkes schreibt folgende Orchester-Besetzung vor: 3 Geigen, 3 Flöten, 3 Schalmeyen und ein grobes Horn, während den „Grund“ (Continuo) „eine Theorba durch und durch führet“.

London: Am 3. Juni veranstaltete das Londoner Symphonie-Orchester in der Queens-Hall ein Beethoven-Konzert zur Feier des dreissigsten Gedenktages des ersten Auftretens Dr. Hans Richters in England. Dem gefeierten Dirigenten wurden glänzende Ovationen dargebracht.

Mexiko: Das Brüsseler Streichquartett veranstaltete unter Mitwirkung des Pianisten Otto Voss von Mai bis Juli in der Stadt Mexiko 24 Kammermusikabende mit Werken von Beethoven, Haydn, Schumann, Schubert, Dittersdorf, Grieg, Mozart, Dvorak, Brahms, Bach, Saint-Saëns, Borodin, Händel, Mendelssohn, Glazounow, Tschaikowsky, Smetana, Rubinstein, Julián, Franck, Fauré, d'Indy, Jaques-Dalcroze, Debussy.

Moskau: Ein Beethoven-Konzert ist im Mai für die Schüler des Volkskonservatoriums veranstaltet worden, dem eine Vorlesung „Über Beethoven“ von J. Engel voranging. Zur Aufführung kamen: Trio op. 1 No. 1, eine Violinsonate, Klavierwerke. Frau Olenin d'Alheim trug Lieder und Choräle vor, die den Zuhörern besonders zusagten. Der Schluss der Klassen des Volkskonservatoriums im ersten Jahre ist Ende Mai erfolgt. Es wurde

beschlossen, im Herbst noch drei Abteilungen in drei anderen Stadtvierteln zu eröffnen, die systematisch geführten Vorlesungen über Musikgeschichte für die Schüler des dritten Semesters fortzuführen, Konzerte mit Erklärungen für alle Besucher des Volkskonservatoriums einzurichten. Der Unterricht wird Anfang September wieder aufgenommen.

Wien: Das Wiener Tonkünstler-Orchester hat an Stelle des verstorbenen Hofkapellmeisters Josef Hellmesberger Bernh. Stavenhagen und Hans Pfitzner für die Abonnementskonzerte des nächsten Winters als Dirigenten verpflichtet.

Würzburg: Die Königliche Musikschule veranstaltete am 16. Juni eine Trauerfeier für den am 13. verstorbenen Direktor Hofrat Dr. Karl Kliebert, bei der Prof. Hermann Ritter die Gedächtnisrede hielt.

TAGESCHRONIK

Über das Münchner Künstlertheater schreibt unser geschätzter Mitarbeiter Paul Marsop in den „Münchner Neuesten Nachrichten": . . . Die Pläne für das „Münchner Künstlertheater" liegen fertig vor: im Frühjahr 1908 öffnen wir seine Pforten. Mit allem, was es in seiner architektonischen Eigenart, in seiner Inneneinrichtung und dekorativen Ausgestaltung bietet, mit allem, was wir auf seiner Szene vorzuführen beabsichtigen, soll es vorerst ein bedeutendes Objekt der grossen Ausstellung auf der Theresienhöhe sein. Der Ausstellung 1908, für die unsere Stadt ihre äusserste Kraft anzuspannen sich gezwungen sieht. Die zu zeigen hat, welche bewegenden, vorwärts treibenden Kulturkräfte sich hier auf allen Gebieten der Kunst vereint auswirken. Die allen Schaden begleichen muss, der, verschuldet durch Schwerfälligkeit, Hang zur Bequemlichkeit und zum Philisterdusel, Favoritismus und Knauserei die Liste der „versäumten Gelegenheiten" schier ins Unübersehbare anwachsen liess. Der Ausstellung, die München endgültig den Rang der deutschen Kunsthauptstadt sichern — oder, sofern sie fehlschlägt, ihm das allmähliche Zurücksinken auf das Niveau der „Provinz" in sichere Aussicht stellen wird. Das Haus errichtet Max Littmann, der Schöpfer des Prinz-Regenten- und des Charlottenburger Schillertheaters — des schönsten deutschen Bühnensaales. Es handelt sich um keine nur für ein kurzes Sommerdasein berechnete Eintagskonstruktion. Vielmehr wird der Bau mit allen geeigneten Vorkehrungen derart ausgerüstet, dass er gegebenenfalls auch eine winterliche Ausnützung zulässt. München gewinnt mit ihm eine neue, vornehme Pflegstätte der dramatischen Dichtung und des von Musik getragenen Bühnenwerkes, einen weiteren wichtigen, zu fruchtbringender, ernster Arbeit dienlichen Faktor in seinem vielverzweigten Kunstleben. Der Gedanke des Amphitheater-Ausschnitts, der im Modell des Semperschen Festbaues für König Ludwig II. zuerst an der Isar greifbar in die Erscheinung trat: er soll im Künstlertheater rein, klar, ohne Abschwächungen, ohne Zugeständnisse an etwelche überlebte Ge-

wohnheiten zur Verkörperung gelangen; wiederum mit namhaften Verbesserungen, mit genial erfundenen Abwandlungen des neuen Typs. Zum ersten Male wird sich das Problem gelöst zeigen, Repräsentationsplätze — vornehmlich für den Hof — den untersten Bankreihen vorzulegen, und zwar ohne die leiseste Antastung der architektonischen Grundform. Hierzu kommen dann noch die bekrönenden, oben um das Amphitheater herum zu führenden Lauben (Logen). Bekunden — was zu erhoffen — die Münchner Mäzene den rechten Gemeinsinn, so können zwei hochbedeutende reformatorische Neuerungen in vollem Umfange durchgeführt werden. Zum ersten: die des kürzlich von Littmann erfundenen „variablen Proszeniums". Es ermöglicht, den in bezug auf Akustik und Ausbildung der Spielfläche so verschiedenartigen Ansprüchen des Schauspiels und der Oper gleicherweise genug zu tun. Zum zweiten: eine Einrichtung des Orchesterraumes, die eine Kombination der des Bayreuther Festspielhauses und der der Heidelberger Stadthalle darstellt. Die Instrumentalisten werden dann „offen" oder „verdeckt" musizieren können, die Podien, auf denen die einzelnen Gruppen der Spieler untergebracht sind, beliebig hoch oder tief zu stellen, in einer Ebene zu vereinigen oder als gegen die Bühne zu abfallende Terrassenflächen herzurichten sein. Der Zuschauerraum bietet Platz für 700 bis 800 Personen. Die Gesamtanlage liefert den Beweis dafür, dass der Amphitheater-Ausschnitt auch mit Zugrundelegung kleinerer Proportionen der eigentliche Zukunftstyp des Deutschen Bühnenhauses ist: nämlich soweit die Gattungen des Lustspieles, des intimen Schauspieles, der gesprochenen Tragödie ohne aussergewöhnlich starke Komparserie, der heiteren (Konversations-) und der phantastischen Oper mit einer Besetzung von 30 bis 50 Instrumentalisten in Betracht kommen. Die Wagnerschen Schöpfungen bleiben ein- für allemal ausgeschaltet. Dementsprechend werden auf der Szene des Künstlertheaters während des Ausstellungssommers 1908 zur Wiedergabe gelangen: Erstens und hauptsächlich: Rezitierte Schauspiele und Komödien. (Für die Eröffnungsvorstellung wählen wir ein Werk von Goethe, vielleicht auch von Shakespeare. „Iphigenie" — „Was Ihr wollt".) Zweitens: Musikalisch-dramatische Werke. Drittens: Tanzstücke und Pantomimen. Alle diese Darbietungen in stilistischer Ausformung des Schauplatzes durch hervorragende Münchner Meister der bildenden Künste. Diese werden ferner nicht nur die Szene je nach Bedürfnis abgrenzen und ausschmücken, sondern auch die Aufzüge leiten, die Gruppen stellen, Bewegungen und Mimik überwachen. Hierbei will man aber keineswegs den Poeten, den unumschränkten Beherrscher der Szene, irgendwie beeinträchtigen. Ihm steht, wie das eine ideale Auffassung der Bühne bedingt, das erste, ihm das letzte Wort zu. Im Gegenteil: durch Verdrängung der äusserlich blendenden, verwirrenden Ausstattungs- und Stimmungsmache legen wir wieder dem Drama den Weg frei. In Verwendung sparsamer, doch sinnvoller szenischer Andeutungen und Symbole, in möglichst nachdrücklicher Betonung und

Herausbebung der geistigen und seelischen Werte der Tragödie und Komödie ziehen wir die Phantasie des Zuschauers zur einzig fördersamen Mitarbeit heran. Wir wollen Diener des Dichterwortes sein.[1]) Daher verwerfen wir jeglichen Flittertand, verwerfen die Spielerei mit dem „historisch treu“ nachgeklexten Milieu, den Panorama-Unfug, das unsinnige Durcheinander von plastischen Stücken und bemalten Flächen. Hingegen werden wir der Vervollkommnung des Bühnenlichtes mit allem Eifer praktisch nachgehen, vornehmlich soweit es als bedeutsamer Faktor stilisierender szenischer Kunst in Betracht kommt. Solches mit Ausnützung aller auf diesem Gebiete bis zur Stunde gegebenen Anregungen, mit Nutzbarmachung aller einschlägigen neueren und neuesten technischen Erfindungen. (Von Schinkel bis zu Appia und Fortuny.) Die Bürgschaft dafür, dass die Szene den Namen „Münchner Künstlertheater“ rechtfertigt, bieten die Namen der dem „Beirat“ angehörenden Meister: Benno Becker, Franz v. Defregger, Julius Diez, Joseph Flossmann, Hugo v. Habermann, Adolf Hengeler, Adolf v. Hildebrand, Fritz August von Kaulbach, Ferd. v. Miller, Richard Riemerschmid, Toni Stadler, Franz v. Stuck, Fritz v. Uhde. Ausser ihnen haben sich dem Unternehmen noch zahlreiche angesehene Maler, Bildhauer und Gewerbekünstler zur Verfügung gestellt, darunter auch viele jüngere Talente. Über die darstellerisch tätigen Kräfte und die Regieführung sowie über den Spielplan wird seinerzeit Näheres bekannt gegeben werden. Ebenso über die Mitwirkung der Musik. Mitglieder des Beirats: Siegmund v. Hausegger, Felix Mottl, Max Schillings und der Unterzeichnete. Im Anschluss hieran sei noch bemerkt, dass dem Theaterraum ein Foyer vorgelegt wird, dem ungefähr die Dispositionen des ehemaligen, in akustischer Beziehung tadellosen alten Leipziger Gewandhaussaales zugrunde liegen, und das für Kammermusik-Aufführungen und Ähnliches zur Verfügung stehen soll. Hier keine steife Sessel- oder Bankaufstellung, sondern zwanglose Verteilung der Sitze über den ganzen Raum hin. Alle szenischen Darbietungen im Hause werden veranstaltet vom „Verein Münchner Künstlertheater“, dessen Präsidium Se. Exzellenz Oberstzeremonienmeister Graf Max Moy übernommen hat. Ausführendes Organ des Vereins ist der „Arbeitsausschuss“. Er setzt sich zusammen aus den Herrn: Professor Benno Becker (Vorsitzender), Otto Falckenberg, Professor Flossmann, Georg Fuchs, Kapellmeister S. v. Hausegger, Professor Lindemann, Professor Littmann, Professor Riemerschmid, Dr. Rosenthal, Redakteur Schaumberg, Direktor Seitz und dem Unterzeichneten. Den Anspruch, auf dem Schauplatz des „Münchner Künstlertheaters“ etwas absolut Fertiges, Vollkommenes zu zeigen, wollen wir, dürfen wir nicht erheben. Wir tun unser Bestes, damit die Leistungen, die wir der Öffentlichkeit zugänglich machen, sich Münchens und seines altgefestigten Ansehens als nicht unwürdig erweisen. Doch unsere Szene kann nur, im besten Sinne des Wortes, eine Versuchsbühne genannt werden. Denn übergross sind die Schwierigkeiten, unter ganz neuartigen Gegebenheiten der Spielfläche, ihrer Einrahmung, Auszierung und Beleuchtung die Absichten des Dichters, des Tonsetzers der poetischen Wahrheit gemäss frei und leicht heraustreten zu lassen. Nach allen vorausgegangenen theoretischen Erörterungen beabsichtigen wir durch das allein beweiskräftige greifbare Beispiel Klärung zu schaffen. Es liegt uns ob, in strenger, planvoller Arbeit zu lernen und anderen zum Lernen zu helfen. Der Einheimische wie der Gast löse aus unseren Vorführungen das aus, was ihm entwicklungsfähig dünkt, und bilde es auf seine Art weiter — in seiner Phantasie, auf einem Podium, wie es ihm zugänglich ist oder wie er es sich nach eigener Idee zuzurüsten vermag. Die Aufgabe heisst: die Förderung der Kultur des Auges im Theater. Gehen wir jetzt daran, sie nach Kräften ihrer Lösung näher zu bringen, so gilt auch für uns als oberstes Gesetz: niemals die Bescheidenheit der Natur verletzen! Und als andere Hauptrichtschnur: uns in allem und jedem dem Genius des Dramas ehrfurchtsvoll zu beugen! Paul Marsop

[1]) Vgl. meine Flugschrift: „Weshalb brauchen wir die Reformbühne?“ München bei Gg. Müller.

Der deutsche Musikdirektorenverband hatte beim Reichstag petitioniert, das Recht der Führung des Titels „Musikdirektor, Kapellmeister“ usw. von der Ablegung einer Prüfung abhängig zu machen. Ferner wünschen die Petenten gesetzliche Feststellung der Kompetenz des Amts- und Gewerbegerichts bei Streitfällen innerhalb des beruflichen Verhältnisses der Musiker zwischen Arbeitgeber und Arbeitnehmer, Krankenversicherungspflicht der Berufsmusiker im Sinne des Krankenversicherungsgesetzes und Fortbildungsschulpflicht der Musikschüler. Die Petitionskommission beschloss, dem Reichstage vorzuschlagen, die Bittschrift dem Reichskanzler zur Berücksichtigung bzw. als Material zu überweisen.

Preisausschreibung. Um ernst strebende musikalische Talente anzuregen und zu erfolgreichem Schaffen aufzumuntern, schreibt der Wiener Konzertverein einen von seinem Vorstandsmitgliede Herrn Dr. Robert Steinhauser gespendeten „Kompositionspreis“ im Betrage von dreitausend Kronen aus. Zur Bewerbung um diesen Preis sind nur ein- oder mehrsätzige Werke symphonischen Charakters oder Kammermusikwerke von bedeutender Konzeption anzunehmen; nur Werke aufstrebender, und zwar in erster Reihe deutscher, insbesondere aber deutsch-österreichischer Tondichter sollen in die Preisbewerbung einbezogen werden. Nach Ablauf des Einreichungstermins werden die Preisrichter aus der Zahl der eingelaufenen Werke dasjenige auswählen, das ihnen nach seinem künstlerischen Gehalte als das wertvollste und des Preises würdigste erscheint. Über die Zuerkennung des Preises entscheidet ein aus der Mitte des Vereinsvorstandes gewähltes Komitee, in dem die Herren Konzertdirektor Ferdinand Löwe und Dr. Eusebius Mandyczewski, Professor am Konservatorium in Wien, als Referenten fungieren werden. Der Autor des mit dem Preise ausgezeichneten Werkes wird sich auf Verlangen des Wiener Konzertvereins zu verpflichten haben, diesem sein Werk zur ersten

Aufführung zu überlassen, die im Laufe der Saison 1907—1908 stattfinden wird. Bewerber um den Kompositionspreis des Wiener Konzertvereins haben ihre Einsendungen mit Angabe ihres vollen Namens, ihres Geburtsortes und Geburtstages, sowie ihres gegenwärtigen Aufenthaltes bis längstens 31. August 1907 und zwar in Partitur an den Wiener Konzertverein, Wien 1, Canovagasse 4, mit dem Vermerk: „Zur Preisbewerbung" einzusenden.

Unser Moskauer Berichterstatter schreibt uns: Eine „Musik-Schau" nannte Frau Deischa-Sionitzkaja (gediegene Opern- und Konzertsängerin) ihr musikalisches Unternehmen, das zum Ziele hatte, jungen Tondichtern Gelegenheit zu bieten, ihre Werke zur Aufführung zu bringen und die Musikwelt damit bekannt zu machen. Zwei solche Konzerte haben bei freiem Zutritt am 6. und 11. Mai hier stattgefunden. Fünfzehn Namen von Tondichtern sind zu nennen, deren Werke ihre Erstaufführung erlebten: Rosenoff, Ippolitoff-Iwanoff, Wassilenko, Pachulsky, Glière, Dschilajeff, Nikolaeff, Pomerantzew, Kostalsky, Eiges, Dmitrieff (Pseudonym I. Engel), Zubanoff, Pohl, Sokoloff, Mellkich. In der Reihe der Liedkompositionen waren einige von hohem musikalischen Werte. Als eine bedeutende Kraft erwies sich der junge Dschilajeff, dessen Sonate und Kanzonetta (Klavier-Violine) gespielt wurden. Seine Kantate „Samson", ein Quartett-Gesang mit Klavierbegleitung, im zweiten Konzert bewies abermals seine auserlesene kompositorische Begabung. „Der Schleier der Beatrice", nach Schnitzler, ist der Stoff zu einer zweiaktigen Oper für Mezzo-Sopran und Tenor von Pomerantzew, die im Konzertrahmen vorgeführt wurde. Der deklamatorische Stil herrscht vor, doch macht sich da und dort auch leidenschaftliche Melodik bemerkbar; kraftvolle Stellen wechseln mit seichter Musik ab. Beide Tondichter, Dschilajeff und Pomerantzew, gehören der Tanelewschen Schule an. Im zweiten Konzert der „Musik-Schau" kamen Bruchstücke aus der Oper „Klara Militsch", nach Turgenieff von Kostalsky, zur Erstaufführung, ohne besonderen Eindruck hervorzurufen. Ein Klavier-Trio von Eiges, einem Laureaten des Moskauer Konservatoriums, bot reiche Melodik und wohlausgearbeitete Durchführung. Es wurde auch des vor vier Jahren früh verstorbenen Tondichters Zubanoff gedacht, von dem zwei Klavierstücke: Prélude und Nocturne vorgetragen wurden, die den frühen Verlust eines begabten Künstlers tief bedauern liessen. Ein Schüler des neuerstandenen Volkskonservatoriums, Mellkich, hatte auch eine Spende beigesteuert: „Das Lied von den drei Quellen", nach Puschkin, eine frische, herrliche Melodie, stimmungsvoll und inhaltsreich, die darauf deutet, dass wir es hier mit einer aussergewöhnlichen Begabung zu tun haben. Die vorgetragenen Kompositionen waren vorher einer strengen Durchsicht von seiten sachkundiger Musiker unterzogen worden. Die Ausübenden setzten sich aus den hervorragendsten einheimischen Kräften zusammen. Hoffen wir, dass das dankenswerte Unternehmen auch in der nächsten Saison fortgeführt werden möge!

Am 16. Juni wurde das von dem Bildhauer Hosäus geschaffene, vom Dresdner Mozart-Verein der Stadt Dresden gewidmete Mozart-Denkmal enthüllt. Eine Abbildung des Denkmals findet sich unter den Kunstbeilagen des 1. Mozart-Heftes (Jahrg. IV, Heft 1).

In Hannover hat sich ein Ausschuss gebildet zur Errichtung eines Denkmals für Justus Wilhelm Lyra, den Komponisten der Volkslieder „Der Mai ist gekommen", „Die bange Nacht ist nun herum", „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald" u. a. m.

Am 9. Juni fand die Enthüllung des auf dem Ehrengrabe des Komponisten und Dirigenten Karl Komzak auf dem Wiener Zentralfriedhof errichteten Denkmals statt.

In Brüssel wird Anfang Oktober der Neubau der Flämischen Oper eingeweiht und eröffnet werden.

Eine Sängerfahrt nach dem Orient hat die Berliner Liedertafel für das Frühjahr 1908 beschlossen.

Prinzregent Luitpold von Bayern überreichte Generalmusikdirektor Felix Mottl in Audienz persönlich die Insignien des Michaelsordens zweiter Klasse mit Stern.

Musikdirektor Georg Riemenschneider in Breslau erhielt den Titel „Professor der Musik".

TOTENSCHAU

Am 21. Mai † in Rethel (Ardennen) der Organist und Kirchenkomponist Gustave Tritant im 70. Lebensjahre.

Am 30. Mai † in Berlin Kapellmeister James J. Lebegott im 51. Lebensjahre.

Anfang Juni † in Kopenhagen der ausgezeichnete Geiger Waldemar Tofte im 74. Lebensjahr. Tofte war Schüler von Spohr und Joachim, wurde 1863 Konzertmeister der Königlichen Kapelle, 1866 erster Violinprofessor am Königlichen Konservatorium. Er war der Lehrer fast aller bedeutenden dänischen Geiger.

Am 1. Juni † im Alter von 51 Jahren der berühmte Klarinettist Musikdirektor Richard Mühlfeld, seit 1873 Mitglied der Meininger Hofkapelle (vgl. die „Anmerkungen" dieses Heftes).

Im Alter von 60 Jahren † am 4. Juni in Cannstatt der Geheime Kirchenrat Dr. Heinrich Köstlin, früher Professor der Theologie in Giessen, Ehrenvorsitzender der evangelischen Kirchengesangvereine für Deutschland. Von seinen Schriften seien u. a. genannt: „Geschichte der Musik", „Die Musik als christliche Volksmacht", „Die Tonkunst. Einführung in die Ästhetik der Musik". Seiner Mutter, der Liederkomponistin Josephine Lang-Köstlin, widmete er eine Monographie.

In Christiania † im 60. Lebensjahre die norwegische Pianistin und Komponistin Agathe Backer-Gröndahl. Sie komponierte Lieder, Klavierstücke, Konzertetüden, eine Suite u. a.

Am 12. Juni † in der niederösterreichischen Landesirrenanstalt, 44 Jahre alt, Kapellmeister Karl Frey-Trauer, langjähriges Mitglied des Wiener Carl-Theaters.

Schluss des redaktionellen Teils
Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

AUS DEM VERLAG

Den diesem Hefte beigegebenen Prospekt der Firma Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. in Gross Lichterfelde empfehlen wir der besonderen Beachtung unserer Leser. Das darin näher beschriebene soeben erschienene Buch von Frederik Horace Clark: Liszts Offenbarung scheint berufen eine Umwälzung auf dem Gebiete der musikalischen Kunstausübung und der Musikästhetik herbeizuführen.

Clark ist ein Schüler Liszts, und er versucht, das Geheimnis seiner unvergleichlichen Klavierspielkunst zu enthüllen. Liszts Worte: „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers“, „In der Höhe des Gefühls entfalte sich die Virtuosität“ sind der Ausgangspunkt für seine Ausführungen; in ihnen finden sie ihre Stütze. Und er findet als Grundlage dieser Kunst die Harmonie der Arbeit des menschlichen Organismus, auf der allein die Kunst des Klaviermusizierens mit den allgemeinen Gesetzen der Ästhetik in Einklang zu bringen ist. Seine Technik ist nicht eine dem Hammermechanismus des Klaviers entsprechende Hammertätigkeit, nicht eine Fingerbewegung, ein Fallen, Schlagen, Werfen, Schwingen der Arme und Hände, sondern ein durch geistigen Impuls im Herzen entspringender Bewegungskomplex, der sich, durch keine Winkellage der Glieder in seinem harmonischen Flusse gehemmt, durch die Schulterblätter in den Oberarm, dann durch den Unterarm, sich hier in 2 Wirbel teilend, fortsetzt und schliesslich in 4, 6 oder 8 Wirbeln der Hand durch die Finger in die Tasten hineinsprudelt, bei beständiger inniger Verbindung („Verwachsensein“, wie Liszt sagt) der Finger mit den Tasten.

Wir haben es hier mit einer Kunstlehre zu tun, mit der sich alle Kreise, denen Musik etwas gilt, auseinandersetzen müssen, und deren Wert dadurch erwiesen sein dürfte, dass Männer wie Eduard v. Hartmann, Prof. Herm. Cohm-Marburg, Prof. Eucken-Jena, Prof. Riemann-Leipzig und Prof. Dessoir-Berlin sich sympathisch dazu geäussert haben.

Das in letzter Saison dreimal aufgeführte Klavier-Quintett des hier lebenden Amerikaners E. Stillman-Kelley (I. Aufführung: Singakademie: Kammermusik-Vereinigung der Königl. Kapelle. II. Aufführung: Künstlerhaus, Verein Berliner Künstler. III. Aufführung: Architektenhaus, Wagner-Verein) ist soeben im Verlage von Albert Stahl, Berlin, erschienen.

Von BRUCKNERS VIII. SYMPHONIE, die bekanntlich jetzt mit ausserordentlichem Erfolge durch alle Konzertsäle geht, ist soeben eine kleine Partiturausgabe in handlichem Format und in höchst geschmackvollem Einbande erschienen. Die Verlagshandlung (Schlesinger-sche Buch- und Musikhandlung in Berlin) hat den Preis dieser Ausgabe auf nur M. 3.— festgesetzt, um jedem Musikliebhaber, jedem Studierenden die Möglichkeit zu geben, sich in den Besitz dieser Partitur zu setzen.

Zeplers glänzende „Neutönung“ der Strauss-schen Salome, „wo die Prinzessin Kanaans verlangt das Haupt Jochanaan's“ ist eine übermütig ausgelassene Parodie von Offenbachscher Laune. Die Salome-Parodie erregt allabendlich im Neuen Schauspielhaus in Berlin zündenden Beifall. Der Klavierauszug ist jetzt im Theaterverlag Eduard Bloch, Berlin C. 2 erschienen.

KONZERT

Das Symphonie-Orchester des WIENER KONZERTVEREINS wird in der kommenden Saison unter der Leitung seines Dirigenten, Direktor Ferdinand Löwe, eine Tournee durch die bedeutendsten Musikstädte des Deutschen Reiches unternehmen. Das Arrangement derselben liegt in den Händen des Konzertbureaus Gutmann in München.



HUGO WOLF

von **Ernst Decsey**

4 Bände geh. 12 M., geb. 14 M.

= Durch jede Buch- und Musikalienhandlung. =

Conservatoire de Musique de Genève

Fondation Bartholoni 1835

Lehrkräfte

Gesang: MM. Léopold Ketten, Alfonso Dami, Francis Thorold und Mme Guillemot-Thüringer.

Klavier: MM. Berhard Stavenhagen, Mme Marie Panthès, MM. Lauber, Schulz, Monod, Mottu, Fricker, Behrens, Göllner, Ostroga, Montillet, Mmes Bourgeois, Bovet, Chéridjian, Lagier, Goguel, Schmitz, Marcinhes, Mooser, Delisle, Jaubert, Dürr, Carey, Hartmann, Perrin, Renard, Thury, Rey, Bulliat, Vatter.

Violon: MM. Henri Marteau, L. & E. Reymond, Pahnke, Alexy, van Laar, Pollak und Melle Dorsival.

Violoncell: MM. Adolphe Rehberg, Briquet, Lang. **Orgel:** M. Barblan. **Harfe:** Melle Hennecart. **Hoboe- Cor anglais:** Mr. Rouge. **Flöte:** MM. Buyssens und Gessert. **Klarinette:** Mr. Bonade. **Horn:** Mr. Kling. **Trompete:** M. Pyerre. **Quartettspiel und Orchesterspiel:** Mr. Henri Marteau. **Ensemblespiel:** Mr. L. Reymond. **Solfège u. Théorie:** Mr. Kling, Mmes Chassevant, Kunz, Metzger, Terroux, Delaye. **Solfège Supérieur und Improvisation:** Mr. Jaques-Dalcroze und Melle Görter. **Méthode Jaques-Dalcroze (Cours pour professionnels):** Mr. Jaques-Dalcroze. **Harmonie:** MM. Jaques-Dalcroze, Bratschi, Melle Görter. **Kontrapunkt; Fuge und Komposition:** Mr. Otto Barblan. **Instrumentation:** Mr. Lauber. **Musikgeschichte:** MM. Humbert und Pahnke. **Histoire des styles:** Mr. Lauber. **Lekture vocale et instrumentale:** MM. Ketten, Thorold, Dami, Mme Guillemot et Mr. Wend. **Deklamation:** Melle Lavater und Mr. Brunet.

Anfang des neuen Kursus: 16. September 1907.

Aufnahmeprüfung:

9., 10. und 11. September. Schriftliche Anmeldungen kann man sogleich an das Direktorium gelangen lassen (oder mündlich vom 2. bis 7. September im Konservatoriumsbureau).

Direktion:

Ferdinand Held.

Maria Quell

Konzert- und Oratorien-Sängerin

Dramatische



Koloratur

HAMBURG 25, Oben am Borgfelde.



Grosses Lager guter alten Geigen.

— Preisliste frei. —

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftshäuser: St. Petersburg, Moskau, London.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen

Mandolen

Lauten

Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift *F. Del Perugia*).

Allein-Debuet für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. o Reellste Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

Hedwig Kaufmann

Lieder- und Oratoriensängerin

(Sopran)

Berlin W. 50, Bambergerstr. 47

Fernspr.-Anschluss Amt VI, No. 11571

Vertreten durch

Konzertdir. Hermann Wolff.

Dr. Theodor Kroyer

München

Klenzestr. 51

▽ ▽

Harmonielehre

Kontrapunkt

Komposition



Oktober 1907

Vierteljahr: 4 Mark

Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H., München

Für die Inserate Schuster & Loeffler, Berlin. XII Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

